

اتّجاهات الشّعر العربي الحديث في النّصف الأوّل من القرن العشرين

الاتّباعيّة - جماعة الدّيوان - الرّومانسيّة



سلسلة دراسات أدبيّة

اتّجاهات الشعر العربي الحديث

في النصف الأوّل من القرن العشرين

الاتباعيّة - جماعة الديوان - الرومانسيّة

سلسلة دراسات أدبيّة

يديرها الدكتور منصور قيسومة

عنوان الكتاب: اتجاهات الشعر العربي الحديث

المؤلف: د. منصور قيسومة

النوع: دراسات أدبية

الطبعة: الأولى 2014

الناشر: الدار التونسية للكتاب

العنوان: 43-45 شارع الحبيب بورقيبة- الطابق الأول
مدرج "د" الكوليزي - المكتب عدد 130

الهاتف/الفاكس: 71339833- 98441468

البريد الالكتروني: mtl.edition@yahoo.fr

المطبعة: الشركة التونسية للطباعة والإشهار
حي غدير غاراج 5000 - المنستير

الموزع داخل تونس وخارجها: الشركة التونسية للصحافة SOTUPRESSE

ر.د.م.ك: ISBN: 978 - 9938 - 890 - 25 - 9

جميع الحقوق محفوظة للناشر ولا يجوز نشر
هذا الكتاب أو طبعه أو التصرف فيه بأي طريقة
كانت دون الموافقة الخطية من الناشر ©

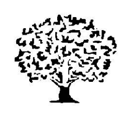
د. منصور قيسومة

اتّجاهات الشعر العربي الحديث

في النصف الأوّل من القرن العشرين

الاتباعيّة - جماعة الديوان - الرومانسيّة





الدار التونسية للكتاب

لمحة عن الاتجاه الكلاسيكي في الأدب والشعر

تعـود لفظـة «كلاسـيكية» في أصـلها وجـذورها الأولى إلى اللفظـة اللاتينيـة «كلاسـيكوس» classicus والتي من معانيها اللاتينية الجندي البحّار، والمواطن من الطبقة الأولى de première classe وهو المعنى الذي ارتبط بالكلاسيكية الأدبية، والذي أطلقه أولُجيـل Aulu-Gelle العلاّمـة والبحاثّـة اللاّتينـي الشـهير، في مؤلّفـه الليـالي الأثينيـة (أو الاغريقيـة) les nuits attiques. وهـذا المؤلف هو سلسلة من المحادثات أو الحوارات بين مجموعة من الأصدقاء غايتهم البحث والتّنقيب في النّحو، والنقد الأدبي والتّاريخ. ويعتبر الليالي الأثينية من المؤلفات العالمية لأنه يقـدّم جملـة مـن المعلومات عن الكتاب في العصور القديمة. ولقد ولد أولوجيل بروما نحو 130 م.

ثم تطوّر معنى الكلاسـيكية فصـار يطلـق عـلى الكتّـاب المشـهورين الّـذين تعتـبر آثـارهم أمثلة تحتذى ويقتدى بها، وينسج على منوالها. وفي القرنين السادس عشر والسابع عشر ميلاديـين، أصـبح الكاتـب الكلاسـيكي هـو الـذي تـدرس آثـاره في المـدارس. وفي ذلـك المعنـى الجديـد، عـودة إلى المعنــى اللاتينــي الأول للفظــة كلاسـيكية، أي إلى معنــى كتــاب الطبقــة الأولى، إلى فصــاحة لغتهم وجودتها وجدّيـة بحـوثهم وعمـق معـانيهم، وتماسـك صـورهم، أمثـال تـيرانس: Térence Publius Terentius، وهو شاعر لاتيني ساخر، قد يكون ولـد بقرطـاج وهـو عبـد افريقـي شـاب امتلكه عضو مجلس الشيوخ اللاتيني Terentius Lucanus ثم عتقـه وسـاعده عـلى الانخـراط في

الأوساط الأدبية الأرستقراطية، وكان تيرانس مطلعا على الحضارة الاغريقية اطلاعا مسبقا، ولقد ترك ست مسرحيات هزلية هامّة: منها "جلاد نفسه" Le Bourreau de lui-même.، "الأندريان" L'Andrienne و"الحماة". La Belle mère

ونذكر من بين مشاهير الكلاسيكيين: كورنيليوس نيبوس Cornélius Nepos وهو مؤرّخ لاتيني عرف بمؤلف هامّ بعنوان: حياة كبار قوّاد البلدان الأجنبية « Vie des grandes capitaines des nations étrangères » وإنا لنذكر خاصّة الشاعر اللاتيني الشهير فرجيل. Publius virgilius Maro (Virgile) الذي حاكى الالياذة لهوميروس (l'Iliade) في ملحمته الشهيرة الانياذة l'Eneide وغير هؤلاء الكلاسيكيين كثير.

وسيتجلّى الإعجاب بالعبقرية الكلاسيكية خاصّة في القرن السادس عشر عندما اطلع بعض الأدباء الجدد على المؤلفات اليونانية القديمة، وعلى المؤلفات اللاتينية، خاصة على روائع الشعر القديم. وهو ما حدا ببعض الشعراء الايطاليين في عصر النهضة إلى الكتابة باللّغة اللاتينية. وقد عاد كتاب ذلك العصر إلى الموهبة والسّهولة اللتين كانتا تعتبران مقياس الكتابة الجيّدة في العصور الوسيطة، فكان أن استلهم مجموعة من شعراء النهضة مثل الشاعر الفرنسي Pierre de Ronsard 1524-1585 شعر الشاعر الأسطوري الإغريقي هوميروس صاحب الالياذة (l'Iliade) والأوديسية (l'Odyssée) وشعر سوفوكليس Sophocle, Sophoklês الشاعر التراجيدي الاغريقي المعروف بالعديد من المسرحيات التراجيدية التي نجد من بينها مسرحية أوديب الملك Oedipe roi وأنتجون Antigone وإلكترا Electra.

ولقد اتسم العصر الوسيط خاصة بالتعليمية، غير أن التعليمية في عصر النهضة، كان من غاياتها تحقيق الشهرة لأصحابها والانخراط في ما اعترف به من عبقرية. وهو ما حاول تجسيمه الشاعران الفرنسيان رونسار ودي بلاي Joachim du(Bellay) و أستاذهما جون دينمندي Jean Dinemandi الملقب بدورات Dorat.

ولقد أكّد رونسارودي بلاي ايحائية الشعر، ووظيفة الشاعر الإيحائية، كما أكّدا قدسيتهما حتى أنهما رفعا الشاعر إلى مناط السموّ والرفعة، فمنذ عصر النهضة الغربية ستصبح العبقرية الشعرية عبقرية رفيعة مبتدعة وصانعة. كما على الصانع ألا يخونها بمخالفة ما تلزمه الصنعة من قوانين، وهو ما أضفى على الشعر بطريقة أو بأخرى، معنى طقوسيّا عامّا، ومعنى دينيا خاصّا، حتّى أن الشعر أصبح بمثابة الصناعة المقدّسة، التي تلغي كل معاني اللهو والعبث والمجون.

لكنّ لفظة كلاسيكية تعني اتجاها، أو مدرسة، أو تيارا فكريا، وفنّيا. هي لفظة عامّة، وغير دالة، دلالة دقيقة وإنّ دلالتها الزمنية فيما يخص الأدب والفنّ أقرب إلى الأذهان من حيث معانيها الجمالية التي توحي بها، كما تعني الذين، انضووا تحت لوائها، فتعلّقوا بمثلها، ومبادئها، ومفاهيمها. وهي تشبه في ذلك النهضة، أو عصر النهضة، أو عصر الأنوار، والرومانسية، والرّمزية. ولقد حاول العديد من الباحثين تحديد لفظة كلاسيكية، تحديدا مفهوميا لكنهم فشلوا رغم ما يحسه القارئ، والأديب خاصّة، عند التلفظ بها، أو عند استعمالها، مصطلحا فنّيا وأدبيّا. فالأهمّ من كلّ ذلك أننا نجد، في كلّ أدب من الآداب العالمية أدباء كلاسيكيين، أو ينعتون بالكلاسيكية، بمعنى القدم، أو القدامة، في مفهوميها الإغريقي والروماني. بل إن

الكلاسيكية بهذا المعنى تدلّ دلالة إيحائية، بما أنها تحيل على الأصل ولا على الفرع، ولا كما يحدث بالنسبة إلى لفظة قديم، إذا ما نعت بها الأدب العربيّ. بل إنّ الكلاسيكية تفيد اختيارا، وانتقاء وتفضيلا، وتبجيلا، واعتزازا وفخرا بمجموعة من الأدباء والمفكرين والفنانين الذين هم المرجع، أو قد صاروا المرجع، بالنسبة إلى فخامه الموضوع وصرامة الكتابة، ودقة اللغة، وفصاحتها، واتساع المعرفة، وغزارة العلم.

لقد استقر في وعي العرب أن البيان سحر، وأن الشعر حكمة خالدة أزلية، حتى أن الشاعر عندهم كان يبوّأ مكانة مرموقة، لا يقدر على احتلالها، غيره، كما أن الشاعر هو ضمير الأمّة التي ينتمي إليها، ويدافع عنها، وعن مواقفها، ويعبّر عن طموحها، وعذابها ومعاناتها ويرسم ملامح مستقبلها.

غير أن الشعر العربي سيتغير تغيّرا جذريا في الزمن الحاضر، وستتغيّر ماهيته، ووظائفه وغاياته، ومقاصده. كما ستتغير مفاهيمه ومقولاته وتصوّراته، أوّلا بتغيّر مفهوم الكتابة العربية الشعرية، وثانيا بما سيشهده العالم العربي على المستوى الفكري والأدبي والجمالي والفلسفي والاجتماعي والاقتصادي والسياسي.

لكن الأهم من كلّ ذلك هو أن الشعر العربي، في العصور الحديثة، قد شهد بالإضافة إلى محاولات الإحياء المختلفة جلّ ما شهده الشعر العالمي الحديث من اتجاهات وتيارات ومدارس، استطاعت أن تطبعه بطابعها، وأن تغير بعض مفاهيمه، شكلا ومضمونا وخلفية، وغاية، وقد عرفت المرحلة الأخيرة من الشعر العربي، ما عرفته الحركات الشعرية في العالم، من تخلّ عن مفهوم التيار، ومفهوم الالتزام الفني والايديولوجي لاستبدالها بمحور الذات بما يتنزل في محورها من قضايا وإشكالات، ومسائل، وهو ما جعل التجارب والرؤى الشعرية تتضاعف وتتّسع حين أصبح من العسير حصرها والإلمام بها، ورسم ملامحها وحدّها وقد أصبح الشاعر وما يزعمه الشعراء المحدثون شتاتا مختلفا ومتعدّدا، منه ما يغري، بدلالاته وإيحاءاته، ومنه ما

يصدم ويحير، ومنه ما لا يستسيغه المرء فيمجّه، ومنه ما لا يكاد يعبّر حتّى عن ذات شاعره ومبدعه.

وتقوم الكلاسيكية على مثال جمالي وأخلاقي، هو أساسا المثال الموحد بين كلّ هؤلاء الكتاب. لكن لا بدّ من الإشارة إلى أنّ العصور الحديثة، ستتسم بالثورة العارمة ضد الكلاسيكية، وضدّ القوانين التي جعلتها تتحجّر، بعد أن أصابها الثبوت والجمود والعقم، خاصة ضدّ الطابع المدرسي للكلاسيكية، وضدّ قوالبها الجاهزة، وطرقها الأكاديمية الخاصّة، لكن رغم ثورة المحدثين على الكلاسيكية والكلاسيكيين، فإنّ هؤلاء المحدثين، يشعرون بل كثيرا ما يعبرون عن إعجابهم بالكلاسيكيين وبروائعهم التي يرون فيها أعمالا ومآثر خالدة.

اتجاهات الشعر العربي الحديث

من بداية النهضة إلى منتصف القرن العشرين

قد لا نجد بلدا عربيّا واحدا لم تصدر فيه دراسات وبحوث، ومقالات حول الشعر العربي الحديث، سواء كانت جامعية ذات منهج أكاديمي، أو ذات طابع تأمّلي يعتمد على مقومات المحاولة الأدبية، والفكرية أو حتى الفلسفية، وإن كانت بعض البلدان تعرف نشاطا وحركية أدبية ونقدية أكثر من غيرها.

وتهدف جلّ تلك الأعمال إمّا إلى التأريخ للشعر العربي الحديث، والتعريف بأعلامه، وإلى رسم المحطات الكبرى التي مرّ بها، أو إلى رصد خصائص التيارات، أو الاتجاهات أو المدارس التي عرفها، وبالأخص تلك المدارس الكبرى التي انتقلت إليه بعد تبلورها وتأسّسها في الشعر الغربي مثل المدرسة الرومانسيّة والواقعية والرمزية والسريالية، في البلدان الغربية. وتلح بعض الدراسات على عبقرية هذا الشعر، وعلى علاقة العبقرية الحديثة بالقديمة، معمقة القول في مظاهر التقليد والتجديد وفي محاولته تحديد مظاهر المعاصرة والحداثة فيه، من خلال الاهتمام بقضايا العصر والتجذر في العصر، أو من خلال ما يتوسل به من آليات ترميزية تعود بدورها إلى معينات حضارية وثقافية وفكرية قديمة، كالأسطورة، والخرافة والحكاية، أو كالدين أو كالتاريخ والأدب والفكر، وما التبس بكل تلك المعينات من متخيّل، وقد زادته العودة إلى تلك المعينات عمقا، وغموضا، وجمالية وإبداعا.

وفي الاهتمام بالشعر العربي قديمه وحديثه يبطّن الاهتمام باللغة وبالحضارة والثقافة العربية الإسلامية، وقد كان الشعر مفخرة العرب في جاهليتهم. وظل من مفاخرهم الرئيسية في الإسلام، إلى درجة أن النهضة في العصور الحديثة ظلت مقترنة بنهضة الشعر، بما أن الشعر يلخّص مقومات هويّة الإنسان العربي وهو عصارة همومه ومشاغله ولبّ مأساته في القديم والحديث ورغم أن الاهتمام بالشعر قد تقلص في الفترات الأخيرة في مختلف البلدان العربية.

بل إن نهضة الشعر في العصر الحديث تعتبر نهضة اللغة العربية، التي تقهقرت طيلة عصور الانحطاط وسقطت في نوع من التكرار واللاّجدوى، وقد اختلف الدارسون والباحثون في تاريخ انطلاق النهضة الشعرية الحديثة، إذ كان البعض يؤرّخ لنهضة الشعر العربي تأريخا زمنيا، بينما كان البعض الآخر يؤرّخ لها باعتبار النقلة النوعية التي بدأت تحد هذا الشعر. ومن أهم خصائص النهضة الشعرية بمعنييها أنّ أصحابها كانوا مفتونين بالشعر العربي القديم، مؤمنين بموهبته وتميّزه. ويتجلى ذلك لدى كبار شعراء هذه النهضة الشعرية حتّى قيل عن ذلك الشعر «إنّه الجديد في حلة قديمة» ثم سيتخلّى هنا الشعر عن حلّته ليبتكر له حللا وأزياء قد يستمدّ بعضها، أو بعض ما يزينها من الشعر الغربي. وهو ما سيجعل الأوزان أو عمود الشعر يستبدل بمتصوّرات إيقاعيّة جديدة. وسيتطوّر شعر النهضة تدريجيا ويتبلور في اتجاهات وحركات أو تيارات، ستتحدّد ملامحها وستبرهن هي بدورها على مبتكر هذا الشعر وعبقريته وحداثته.

وقد نشأت هذه المذاهب في البلدان الغربية وانتقلت من بلد إلى بلد حتى غزت العالم بأسره بما في ذلك البلدان العربية التي لم تكن بمنأى عن التأثر بالعالم الغربي، وإن كانت هذه التيارات في العالم العربي قد حافظت على خصوصياتها العربيّة، وعلى افتتانها بمأثور الشعر العربي القديم.

وليس جديدا أن نـدرس اتجاهـات الـشعر العـربي الحـديث، مـن خـلال دراسـاتنا للاتجـاه الكلاسيكي وما يتفرع عنه من منازع ومدارس وحركات، كالاتجاه الرومانسي وما يتوافـق معـه مـن متغيّرات في مفهوم الشعر والشعرية، والاتجاه الـواقعي الرمـزي ومـا يختزلـه مـن رؤى وتـصورات جمالية. وسنثير في دراستنا الاتجاه الحداثي وما سيلتبس به من ثورة وتمرد على ما ترسب في الشعر، وما سيستكنهه من متغيّرات مستقبلية.

وقد نروم التأمل والتفكير والتحليل والخروج بخلاصات تجعلنا قادرين عـلى وسـم مراحـل تطوّر الشعر العربي بسمات وخصائص تمايز بين مراحل هذا التطوّر منذ موفى القـرن التاسـع عـشر إلى اليوم، وقد تخوّل لنا الإجابة على عدّة أسئلة أساسيّة، وجوهريـة مرتبطـة بتـاريخ هـذا الـشعر، ونحن نزعم أن ثراء هذا الـشعر مـذهل، وإن أنكـر عليـه الـبعض ذلـك، عـلى أن هـذا النـوع مـن الدراسة يستوجب اطلاعا عميقا وواعيا عـلى أهـم نمـاذج الـشعر الغـربي، الممثلـة لمـا ذكرنـاه مـن الاتجاهات، والمؤثرة بطرق شتّى في متغيّر الشعر العربي وفي أبعاده ومقاصده وجماليته.

وإنـا لنؤكـد الـتمازج والتقـاطع والتكامـل بـين المـستويات النظريـة المـساهمة، في تطـوير النظريـة الـشعرية الحديثـة التـي تـستمدّ مـن المدونـة النـصية شـواهدها ومـدعّماتها، ومختلـف المفاهيم والتمظهرات التي تطمح إلى التدليل عليها، وقد عرف الشعر العـربي الحـديث منـذ عـصر النهضة إلى اليوم فيضا من الدواوين والمجموعات الشعرية المغرية والمثيرة، سواء برصيدها الفكري والثقافي وعمق تجارب أصحابها، أو بطموحها الفني والجمالي على مستوى الكتابة الشعرية.

ونحـن نـدعو المـشككين في عمـق الـشعر العـربي الحـديث وفي مـدى ارتقائه إلى مستوى الـشعر العـالمي، والمـشككين في جـدوى النظريـة الـشعرية العربية الحديثة، أو في جدوى المحاولات التنظيرية أن يعـودوا إلى هـذا الـشعر

وأن يطلعوا عليه، وأن يعملوا فيه فكرهم على أن يتشبّعوا بروحه، ويـستوعبوا خـصوصيات تميـزه، دون التشبّث بأفكارهم المسبّقة ودون انفعال أو مغالاة في التحمس العاطفي حتـى يكـون الحكـم لذلك الشعر أو عليه قائما على المنطق والعقل.

وإنه لمن اللافت حقّا أن نتأمل في ما يجمع بين شـعراء مدرسـة البعـث، أو مـا يجمـع بـين تجاربهم الشعرية، باعتبار أن هذا الشعر ينبني على عدد من الأنساق الهامة والرئيـسية، المختزلـة لجملة من الخلفيات، أو المراجع، والوظائف والمقاصد التـي رامـت مدرسـة البعـث تحقيقهـا مـن جهة، والتي يمكن الاعتماد عليها لتحديد خـصائص هـذه الحركـة، رغـم انـتماء شـعرائها إلى بلـدان عربية، قد تتباين في بعض مواضعاتها، أو قد تتماثل في بعض قضاياها ومـشاغلها. وإنـه لمـن المهـم حقا أن نقابل بين هؤلاء الشعراء، وأن نبحث في المؤتلف والمختلف في شعرهم. كما أنه بإمكاننـا أن نرتبهم مراتب أو أن نصنفهم أصنافا، وفـق مـا يجمـع أو مـا يفـرّق بيـنهم، لأن الانـتماء إلى التيـار الواحد، أو إلى المدرسة الواحدة، لا يعني بالضرورة التوافق في الرؤى، والتماثل في الـصور الـشعرية، ومنابع الإلهام، وأساليب التعبير، وإنه لمن المجـدي عـلى سـبيل المثـال أن نقابـل بـين شـعر أحمـد شوقي، وشعر جميل صدقي الزهـاوي، وقـد نهـلا الـشاعران مـن القـديم وأعـادا توظيفـه لمقاصـد حديثة، للتعبير عن روح العصر ومواقفه، ومشاغله.

مدرسة البعث في الشعر العربي الحديث

مرجعياتها الفكرية وخصوصياتها الفنية، ودلالاتها وأبعادها،

أحمد شوقي وجميل صدقي الزهاوي أنموذجا

لقد أطلقت على مدرسة «البعث الشعري» عدّة أسماء: هي «مدرسة المحافظين»، و«مدرسة الإحياء والبعث»، و«مدرسة العمود الشعري»، ثم أطلق عليها في مراحلها الأخيرة وبالأخص مع أحمد شوقي اسم «الكلاسيكية الجديدة».

وتعني كل هذه التسميّات الحركة الشعرية التي عرفتها مصر، والبلدان العربية والتي بدأت مع النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي، وامتدت إلى أوائل القرن العشرين، وقد كانت في بداياتها خافتة ضئيلة، ثم ما فتئ عودها يشتدّ، وما فتئت مفاهيمها ورؤاها تتبلور في اتجاهات شعرية توضحت معالمها وخصائصها في القرن العشرين. وقد ساهمت هي نفسها في ظهور حركة شعرية جديدة تلتها مدارس شعرية أخرى كمدرسة أبولو، ومدرسة المهجر: مدرسة الرابطة القلمية، ومدرسة العُصبة الأندلسية، وجماعة مجلة شعر... وغيرها من الاتجاهات والتيارات الحديثة.

وقد سمّيت هذه الحركة بمدرسة البعث لأن أصحابها كانوا يطمحون إلى بعث الشعر العربي القديم إلى الحياة، بعد ضعفه ووهنه وترديه وموته تماما كما تبعث الروح في الجسد بعد موته لكي يعود إلى الحياة من جديد، وهم واعون كل الوعي ما حل بهذا الشعر في عصور التقهقر والانحطاط، منذ سقوط بغداد سنة 1258، على أيدي التّتار الذين قضوا على الخلافة

العباسية، فخرّبوا عاصمتها وأتلفوا دور علمها وألقوا بما لا يحصى من الكتب والمخطوطات العربية في النّهر.

لذلك التزمت حركة البعث بنظم الشعر على النهج القديم، أي على الغرار الذي كان عليه ذلك الشعر في أوج ازدهاره، في العصر الأموي والعصر العبّاسي. ومن أبرز شعراء مدرسة البعث في مصر محمود سامي البارودي (1839 - 1904) وأحمد شوقي الملقب بأمير الشعراء (1868 – 1932) وحافظ ابراهيم الملقّب بشاعر النيل، (1871 – 1932) وأحمد محرّم (1871 – 1945) وعلي الجارم (1881 – 1949).

فالاتجاه أو المنزع أو المذهب الإحيائي يعود في حقيقة أمره إلى القرن التاسع عشر، وإلى عدد من الروّاد العرب الذين حاولوا تأصيل الشعر العربي فلسفة ومفهوما في الشعر العربي القديم. ومن بين هؤلاء الرواد نذكر الشيخ ناصيف اليازجي (ت 1881) وابنه ابراهيم اليازجي (ت 1906)، وأحمد تقي الدين (1888-1935) من لبنان، وإنا لنذكر كذلك حفني ناصف (ت 1919)، وعلى المبارك (ت 1897) في مصر ومحمد كرد علي (ت 1953) في الشام، ومحمد بيرم التونسي (ت 1889) من تونس، ومحمد شكري الألوسي (ت 1923) في العراق وغيرهم.

كل هؤلاء كانوا واعين التدهور الذي آل إليه الأدب العربي عامّة، والشعر العربي بالخصوص في القرن التاسع عشر فكان موقفهم أن يقاوموا التدهور بالعودة إلى المعينات الأدبية والشعرية العربية القديمة في عصورها الذهبية، بتقليد النماذج الشعرية العربية القديمة وإعادة بنائها والتباهي بها ونشرها... بل إنهم كانوا يطمحون من خلال ذلك إلى إنشاء مشابه حديث لذلك القديم وفق ما تمليه عليهم ضمائرهم ورؤاهم.

فقد لا يهمنا الحكم على شعراء القرن التاسع عشر، بقدر ما تهمنا مواقفهم وأفكارهم لأن الاتباعية والتقليد بالنسبة إلى هؤلاء، كانا بالأساس موقفا، فكريا وسلاحا يشهرونه ضدّ الانحطاط والتردّي وجمود القرائح، وقد لا تتسع الدراسة للتعرض لكل الشعراء الاتباعيين أو الإحيائيين في كل البلدان العربية، وإن صارت دراستهم اليوم مطلبا أدبيا وشعريا هامّا لأن جل الدّراسات التي بحثت في شعرهم، إنما وظّفت البحث لهاجس التأريخ للحركة الاتباعية ولرفع اللبس عن الفترة الزمنية التي تنتمي إليها الحركة.

وإنّه ليسترعي انتباهنا عدد كبير من الشعراء الاحيائيين أو الاتباعيين، فمصر قد عرفت بالإضافة إلى الشعراء الذين ذكرناهم، ولي الدين يكن (1873 – 1921)، واسماعيل صبري (1854 – 1923)، ومحمد عبد المطلب (1870 – 1931) ومصطفى صادق الرّافعي (1880 – 1937). وعزيز أباضة (1898 – 1976).

ومن الشعراء الاتباعيين في سورية خير الدين الزركلي (1893 – 1976)، وهو من كبار شعراء الحركة الاتباعية، وخليل مردم بك (1895 – 1959)، وفي العراق اشتهر عدد كبير من شعراء هذه الحركة، وعلى رأسهم عبد المحسن الكاضمي (1870 – 1935) وجميل صدقي الزهاوي (1863 – 1936)، ومحمد باقر الشبيبي (1889 – 1960)، ومن الشعراء الاتباعيين الفلسطنيين يوسف النبهاني (1849 – 1932)، وابراهيم الدباغ (1880 – 1946).

واشتهر في الأردن مصطفى وهبي التلّ (1899 – 1949)، وفي المملكة العربية السعودية محمّد بن عبد الله بن عثيمين، وفي الكويت خالد الفرج (1898 – 1954)، وصقر الشبيب (1894 – 1963) وفي اليمن أبو بكر العلوي (1846 – 1923)، وفي ليبيا أحمد علي الشارف (1872 – 1959) ومصطفى بن زكري (1853 – 1918)، وابراهيم باكير (1856 –

1943)، وفي تونس مصطفى آغا (1877 - 1946) ومحمّد المرزوقي (1908 - 1981) والهادي نعمان، وفي المغرب محمّد علال الفاسي (1910 - 1974) وعبد الله كانون الحسيني (1908 - 1989).

لكن كل هذه الأسماء ليست وحدها الممثّلة لهذه الحركة، إذ ولا شك بقي من شعرائها من لم تعرّف بهم الدّراسات والبحوث، ومن لم يشمله التأريخ لأعلامها.

ومن المبادئ التي آمن بها هؤلاء الشعراء اعتبارهم للشّعر القديم في الجاهلية والعصر الأموي والعبّاسي أنموذجا يحتذى، ومرجعا أو مرجعية، تحدّد من خلالها مقاييس الشعر والشعرية، بما في ذلك الاعتماد على البناء القديم للشعر والتقيد بالبحور الشعرية المعروفة والالتزام بالقافية الواحدة في القصيدة. فقد كان الشعراء الإحيائيون أو الاتباعيون، أو شعراء البعث كما يسمّيهم البعض يسيرون على نهج القدماء ويلمّون بحياتهم ممّا جعلهم يكتبون في المديح والرثاء والغزل والوصف والفخر... الخ، وممّا جعل قصائدهم توسم بالنظم أكثر ممّا توسم بالابداع.وعلى غرارهم أيضا افتتحوا أو استهلّوا قصائدهم بالغزل أو بالبكاء على الأطلال قبل انتقالهم إلى الأغراض التقليدية المعروفة. ولم تقف محاكاتهم عند محاكاة البناء والمضمون بل تجاوزتهما إلى محاكاة اللغة الشعرية القديمة، والانضواء تحت لواء المعجم القديم، فأقدموا على استعمال الألفاظ والعبارات والتراكيب والصور الشعرية القديمة، فتوسّلوا بها، وبما ترسب من معانيها ودلالاتها في الذائقة الشعرية، حتّى وإن بدت أحيانا غريبة ونافرة، أو مسقطة على مواضعة العصر وروحه، بل أقدم بعض شعراء الإحياء على تقليد بعض القصائد المعروفة والشهيرة في الشعر العربي القديم بنظم قصائد مماثلة وزنا وقافية وموضوعا. وقد سمّيت تلك القصائد بالمعارضات على غرار ما قام به أحمد شوقي في قصيدة «نهج البردة» التي عارض بها قصيدة البردة للإمام البوصيري[1].

[1] - محمد بن سعيد شرف الدين البوصيري (1213 – 1295) ولد في بوصير من أصل بربري وهو محدّث وخطاط ماهر وقد اشتهر بقصيدة البردة.

ولقد كان لشعر البعث وللشعراء الإحيائيين منزلتهم المرموقة والرفيعة في المناسبات الوطنية والسياسية والاجتماعية. بل كان لهم إشعاعهم ومقامهم المرموق في أعين الحاضرين، ورغم أن المناسباتية قد تنقص من القيمة الشعرية للقصيدة في نظر العديد من النقاد والدارسين، والمهتمين بشأن الشعر وبعبقريته وتميّزه إلا أنّ الدّور الذي كان يضطلع به هذا الشعر، هامّ وخطير، إذا ما ربطناه بغايته السياسية، والوطنية النفعية. على أنّ الشعراء سيتخلّون تدريجيا عن الغاية النفعية في المراحل الشعرية الإبداعية اللاحقة.

ولقد استفاد الشعر الإحيائي من المناسبات أيّما استفادة، إذ ارتبطت بعض أساليبه بما يتطابق مع خصوصيات الشعر المناسباتي، كأن يعتمد ذلك الشعر على الأسلوب الخطابي الملائم لغايات التبليغ والتأثير، عن طريق الإلقاء والتفخيم والتلاعب بالصور البيانية والبلاغية، بل إن الطابع الاحتفالي والاحتفائي كان من مقومات هذا الشعر، بما في ذلك الطابع الرثائي، الذي هو صورة من صور الاحتفاء بالموت. إن هذا الشعر في حقيقة أمره صارم في مبناه، جاد في معناه، وإن كانت الصرامة والجدّية لا تعتبران دوما من مقوّمات الشعرية الحديثة، بل كثيرا ما كان هذا الشعر يتوسل بالحكمة، فيخرجها من أبعادها الفردية الضيقة إلى الأبعاد الإنسانية والكونيّة. أو لنقل إن الصّناعة الشعرية بمعنى الصنعة في عديد من المواطن قد غلبت على العناية بالمضمون، وبالأخص على العناية بالدلالة وصدق التجربة، فما كان الشعراء يعبّرون عن تجاربهم بقدر ما كانوا يعبّرون عن حالة أو وضعية ترضي القارئ أو السامع. وهو ما جعل العوالم النفسية أو الروحية أو التعبير عن العوالم الباطنية باهتا، أو هو بالأحرى أقرب إلى السطحيّة منه إلى العمق، حتى أن النقاد رأوا في قصائد التقليد تلاوين أو ضروبا من القول المنمّق، لا تكاد تعكس شخصية أصحابها وطباعهم أو نظرتهم إلى الحياة والكون. وممّن آخذوا شعراء الإحياء أو البعث على سطحيتهم وتقليديتهم

وتكلفهم رواد مدرسة الديوان، مثل عبّاس محمود العقاد في كتابه: «الديوان في الأدب والنقد» الذي خصّص فيه حيّزا هامّا لانتقاداته اللاذعة التي كان يتوجه بها إلى أحمد شوقي وشعره.

ويذهب عدد من النقاد إلى أن هذا النوع من الشعر رغم طموحه، وطموح أصحابه، يبقي ضعيفا بالمقارنة مع الشعر العربي القديم من جهة، ومع النماذج الشعرية الغربية التي بدأ يطلع عليها الشعراء العرب المحدثون من جهة أخرى، ويتجسّم الضعف في سطحية المواضيع والمضامين، وفي الاكتفاء بتقليد القدماء دون محاولة التجديد والابتكار، حتى لكأن ذلك الشعر هو بلا روح، بل هو بلا خيال إذ ما يفتأ يستمدّ صوره الشعرية من الشعر القديم.

ويرى البعض الآخر أن الضعف يعود بالأساس إلى ضعف لغته الشعرية وإلى تصنّعها وتكلفها. "ولقد عانت اللغة العربية من اللغة التركية في العصر العثماني والمملوكي، إذ كانت اللغة التركية هي اللغة الرسمية بدلا من العربية. وقد ألغى ديوان الإنشاء، وما كان المماليك والأتراك يأبهون للشعر العربي خاصة في الفترة التي أصبحت فيها مصر ولاية عثمانية، وقد عمها الفقر والجهل والاستبداد، وأغلقت فيها المدارس ونقل علماؤها إلى تركيا."

ثم وفي عصر النهضة أفاق العالم العربي على تقدم العالم الغربي وغلبته، بينما كان العرب يعمهون في التخلّف وقد كان لحملة نابليون على مصر وللبعثات التعليمية ولحركة الترجمة، خاصّة ترجمة الآثار والمؤلفات الفكرية والأدبية، وللهجرة إلى بلاد الغرب قصد التعلم، وللمستشرقين وللإرساليات واستقدام الأساتذة الغربيين للتعليم في البلدان العربية، ولتعلّم العرب للغات الأجنبية آثار إيجابية على المثقفين العرب الذين صاروا يدعون ويلحون في دعوتهم، على بناء وعي جديد، ومقومات جديدة، تنهض عليها

الدولة العصرية وعلى ضرورة اللحاق بالغربيين، وضرورة محاكاة وجوه تقدّمهم وأساليب نهضتهم بما في ذلك النهضة الفكرية والأدبية والفنية.

بل إن الإفاقة على النهضة الغربية جعلت هؤلاء المثقّفين يلحّون على ضرورة العودة إلى الماضي الحضاري والثقافي في عصوره الذهبية حتى يكون لدعوات الإصلاح وللمشاريع الإصلاحية مرجعا ورؤية، تنير السبيل في الزمن الحاضر. وارتبطت الدعوات الإصلاحية بالوعي القومي، في مختلف تمظهراته الفكرية والأدبية والسياسية والاجتماعية، وقد صاحبت الدعوات الإصلاحية الدعوة إلى إحياء التراث العربي وإلى تنشيط حركة النشر والطباعة، ونشر المكتبات وإحداث المجامع اللغوية وتأسيس الجمعيات الثقافية والأدبية.

لذلك فإن التطوّر الذي شهده الأدب العربي منذ عصر النهضة إلى اليوم لم يكن وليد الصدفة، وإنما هيأت له أسباب ومسبّبات، وساعدت على تبلوره عوامل خارجية وأخرى داخلية، وساهم في تجسيمه عدد من المفكرين والأدباء والفنانين والمثقفين الغيورين على لغتهم وتراثهم وعلى موروثهم الحضاري والثقافي، وعلى حاضرهم الذي ظلّوا يبحثون له عن بديل بل عن بدائل، ويرسمون له رؤى مستقبليّة أرادوها متقدّمة وزاهرة.

فمن البديهي أن نقرّ أن للكلاسيكية العربية أو الاتباعية، أو لمدرسة البعث دورا لا يستهان به، يتجسم في مسؤولية تأصيل الحديث في القديم، أو بعث القديم في الحديث حتى لا تكون بينهما قطيعة وحتى لا يكون حاضرنا منبتّا عن ماضينا، وما ذلك العمل سوى التأسيس للحاضر وللمستقبل. أو لم تساهم حركة التقليد في بلورة الذوق القديم في الذوق الحديث؟ خاصّة في فترة كان فيها العالم العربي، إلى موفّى القرن التاسع عشر يرزح تحت نير الاستعمار والتبعية، وتحت وطأة الجهل والتردي والتقهقر.

فلقد عرف النصف الأول من القرن التاسع عشر جملة من الأعمال الشعرية وعددا من الدواوين التي لا تكاد ترقي إلى مستوى الشعرية، «وقد طغت عليها الألغاز والتخميسات والتشطيرات والتأريخ والتطريز والمواضيع التافهة»[1].

ويجمع الدارسون لهذه الفترة الزّمنية ولشعرائها ولأهم ما كتبوه من الشعر، أنّ أهمّ ما تفتقر إليه قصائدهم هو الخيال، إذ ما كان هؤلاء يشحذون خيالهم، أو ما كانوا يعتمدون على الخيال في نظمهم، بل كانوا يوغلون في الصنعة والتكلف، وهم يخضعون معانيهم وصورهم الشعرية للغايات المناسباتية التي يحاولون تلبيتها.

فكما كان تقليد الشعر العربي القديم ينمّ عن افتتان بالقديم، فهو في الآن نفسه يخضع موهبة الشاعر لموهبة غيره، ويكبله بقيود قد لا تمت لعصره بصلة. على أن الشعراء ما كانوا يرون في القيود سوى محاولة للارتقاء بالشعر من خلال تمتين لغته، وضبط صوره، وبحوره وقوافيه.

بل إنّ مسألة النقاد لدى الشعراء المحافظين تتنزّل ضمن مسألة البحث عن شرف المعنى، وجزالة اللفظ والاستقامة. كما أن شعراء البعث يجارون الشعراء القدماء في أغراضهم القديمة وإخراجها على النمط الذي يخرجونها عليه فكانوا يكثرون من الفخر والمديح. وإنهم ليصفون الناقة والفرس ويقفون على الأطلال رغم تغيّر الأحوال، ورغم أن الوقوف على الأطلال ما عاد يجدي، وما عاد يعني ما كان يعنيه في القديم إذ ما عاد يثير المشاعر والأحاسيس كما كان يثيرها لدى الشعراء القدماء، أو لدى قارئ الشعر القديم.

ولربما كان وعي هؤلاء ضرورة التقيد بالقديم باعتباره موقفا فكريّا، وردة فعل طبيعيّة على ما كانوا يشعرون به من تهميش في فترات الاحتلال،

---

[1] - أحمد قبش تاريخ الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، (د.ت) ص.13.

هو المفسّر الأول لإلحاحهم على التقليد والتقيد به مبدأ رغم ما كانوا يعيشونه من تنافر وتناقض مع النقاد الذين ما كانوا يحبذون هذا النوع من الشعر، بل كانوا يؤاخذونه على تقليديته، ويهاجمونه أحيانا.

ولقد كان الشعراء المحافظون يعيشون نوعا من الازدواجية في المواقف، والمشاعر والعواطف والصور والمعاني التي تعبّر عنها قصائدهم، لأنهم ولا شك كانوا يرومون التّعبير عن مواقفهم بدرجة أولى، أو على الأقل عن الأجواء المناسباتية التي كانوا يعيشونها فيحاولون وصفها، لكنهم ولبلوغ هذه الغاية كانوا يتوسلون بتجربة غيرهم، وبمشاعر شعراء آخرين لم تكن مجسمة في هذا الشعر، وإن كانت تلك البوادر خفيّة أو ضعيفة. فالمهمّ أن هذا الشعر كان ينطلق من التجارب القديمة إذ كان ينظر إليها نظرة الإعجاب والافتتان، ويعتبرها مرجعا في نظم الشعر، ممّا جعل الشاعر الحديث يتمثل بأجواء الشاعر القديم، بل بأجواء القصيدة التي يحاول بطريقة أو بأخرى التّمثل بأجوائها ومواضعات قولها، وهو في الآن ذاته يتمثل بأجواء نظم قصيدته الحديثة.

ورغم كل ذلك فقد استطاع شعراء البعث أن يرسموا الأجواء العامّة لعصرهم وأن يعكسوا أهم المشاغل والقضايا التي كانوا يتخبطون فيها.

ولشعراء الإحياء الفضل في تحريك السواكن، وفي نشر وعي جديد لدى الشعوب العربية، ولدى مختلف الفئات الاجتماعية، يلحّ على ضرورة مقاومة المستعمر، وعلى حتمية آداء الواجب الوطني. لذلك احتل المشغل السياسي مساحات كبيرة في هذا الشعر. لكن وعي المحافظين لا يقف عند حدود هذا المشغل، إذ أحسّوا بعيوب مجتماعاتهم وبالخلل العميق في بناها، فبادروا إلى إصلاح هذه العيوب، التي كثيرا ما كان يصفها ويعبّر عنها شعرهم. ومن بين القضايا الاجتماعية الهامة التي تعرضوا لها وحاولوا معالجتها وضعية المرأة العربية، وتعليم الفتاة ومسألة التفاوت الاجتماعي

والطبقي، وتجبّر الأغنياء، والأقوياء، وشقاء الفقراء والمساكين. وإنا لنلمس لدى الشعراء الإحيائيين اهتمامهم بالطبيعة فكان أن وصفوا الصحراء والواحات والرياض والجبال والوديان والبرّ والبحر، وتغنّوا بالفصول وبالأرياف والمدن. وإنّه لمن المنطقي، أن نزعم أن مرحلة التقليد في الشعر العربي الحديث، هي مرحلة ضرورية وأساسية إذ لا يمكن دونها أن تتبلور مفاهيم الشعر الحديث، لأنّ المفاهيم مهما كانت ضرورية، فهي تعود بصورة أو بأخرى، إلى منابت ومعينات حديثة تحيل على المعينات الشعرية القديمة، وتضطلع بمهمة الوصل بين الحديث والقديم. كما كان الشعر الإحيائي تعلّة للخوض في كل القضايا القديمة المنشغلة بمسألة التجديد والإبداع في مجال الشعر.

ومن أشهر شعراء مدرسة البعث أو الإحياء محمود سامي البارودي (1838 - 1904) الذي يعتبره النقاد والدارسون لحركة البعث أو الإحياء في الشعر العربي الحديث، رائدا لها. فلقد ولد البارودي بالقاهرة من أب ذي أصول شركسيّة برجية، وعرف البارودي اليتم في السابعة من عمره فكفله بعض أهله، وتعلّم البارودي بالمدرسة الحربية، وتخرّج منها ضابطا، متخصّصا في فنون الحرب، ولكنه مولع بالأدب والشعر.

ولقد اطلع البارودي على دواوين الشعراء القدامى، فحاول أن يلمّ بتجاربهم، وخالط الأدباء من معاصديه ثمّ سافر إلى الأستانة وفيها تعلّم التركية والفارسية، ثمّ اتّصل بالخديوي إسماعيل الذي عاد به إلى مصر، وأدخله الجيش. وبعدها ارتحل إلى فرنسا، وانقلترا لتعميق خبرته العسكرية وشارك البارودي في ما دار من حروب بين بني عثمان ورجال البلقان في كريت وروسيا وارتقى في المناصب، وساهم في ثورة عرابي باشا، وكان أحد زعمائها، ولكن لمّا فشلت الثورة نفي إلى جزيرة سرنديب لمدّة سبع

عشرة سنة. ومنها رجع إلى بلاده في عهد الخديوي عباس الثاني وتفرّغ للأدب ونظم الشعر، حتى أنه فقد بصره وتوفي سنة 1904.

ومن أهمّ مؤلفات البارودي ديوانه في جزئين. ويضمّ قصائد متنوعة ومتعدّدة لا تكاد تخرج في مضامينها عن الأغراض الشعرية العربية القديمة، فهي عبارة عن قصائد تقليدية في النسيب والفخر، والمدح والهجاء والحماسة والسياسة والوصف... وللبارودي كذلك أربع مجموعات شعرية تعرف «بمختارات البارودي» تحتوي على مقتطفات لثلاثين شاعرا من الشعر العباسي انتقاها ليمثل بها للحقب الزاهرة في تاريخ الشعر العربي القديم. وإنّ له مختارات من النثر تحمل عنوان «قيد الأوابد». وقد كتب البارودي رسائل يحاول أن يصف فيها مسيرة المنفى.

ويجمع المهتمون بمحمود سامي البارودي وبشعره على أن ذلك الشعر، تقليدي، بل هو موغل في التقليدية أحيانا، حتى أنّه ما يفتأ يذكر الأماكن التي ذكرها الشعراء القدامى، والأطلال التي بكوا عليها وفارقها الأحبة، فلقد ظلت معانيه وصوره مشدودة إلى مرجعياتها القديمة، مما جعل صورة المرأة على سبيل المثال لا تكاد تتجاوز صورة المهاة أو الظبية.

ويذهب الباحثون والدّارسون والنقاد، مهما اختلفت وجهات نظرهم ومقارباتهم ومرجعياتهم إلى أنّ أحمد شوقي هو أهمّ شعراء مدرسة البعث أو الاتباعية الشعرية، بل يعتبره البعض أكبر الشعراء العرب المحدثين وأشهرهم على الإطلاق.

ولد شوقي في القاهرة سنة 1868، وتوفي بها سنة 1932 وكان والده كرديا وأمّه تركية، وكانت جدته لأبيه شركسية وجدته لأمّه يونانية. فهو مثال حي لتلاقي الأعراق والحضارات والثقافات. وبعد دراسته الابتدائية بالمبتديان دخل المدرسة الثانوية التجهيزية وتخرج منها في سن الخامسة عشرة، ليدخل

مدرسة الحقوق ثم مدرسة الترجمة، التي تحصل فيها على الإجازة ثم بعث به الخديوي توفيق ابن الخديوي اسماعيل ضمن من بعث بهم إلى فرنسا سنة 1887 للدراسة على نفقته، وفي فرنسا درس شوقي الحقوق لمدّة سنتين فكان أنّ أتيحت له الفرصة لزيارة انقلترا خلالهما، ثم ذهب إلى الجزائر قصد التداوي، وبعدها رجع إلى فرنسا فأنهى بها دراسته وتحصل فيها على الشّهادة النهائية. لقد التحق شوقي في مرحلة أولى بجامعة مونبيليي، ثم بعد سنتين وفي مرحلة ثانية انتقل إلى باريس، وبعد إتمام الدراسة بقي فترة خصصها لدراسة الأدب الفرنسي ومطالعة آثار الكتاب والشعراء المشهورين.

ولما عاد شوقي إلى مصر وجد الخديوي توفيق قد توفي (1891) وقد خلفه الخديوي عبّاس حلمي الثاني على عرش مصر، الذي عينه بقسم الترجمة في القصر، فكان أن توطدت العلاقة بينهما وقد آزر شوقي الخديوي بشعره في مقاومة الأنقليز، مما جعل الخديوي يقرّبه ويرفع من شأنه وقد مدحه شوقي وظلّ في قصره إلى أن خلعه الانقليز عن عرش مصر، وولّوا حسن كامل سلطانا عليها وأمروا أحمد شوقي بالخروج من مصر. وكان خروجه بمثابة النفي من الوطن.

وقد آثر شوقي الاتجاه إلى برشلونة في إسبانيا، وقد أقام فيها مع أسرته في منزل رائق يشرف على البحر، وفي تلك الفترة التي قضاها منفيّا في إسبانيا، تعلم شوقي اللّغة الاسبانية وأكب على قراءة المؤلفات التاريخية، وروائع الأدب العربي، قراءة عميقة واعية ومتأملة، وقد أفاد من إقامته باطلاعه على كنوز الحضارة الإسلامية في المدن الاسبانية الكبرى والشهيرة والمعروفة بالمعالم الإسلامية العظيمة فيها، مثل مدينة اشبيلية، وقرطبة وغرناطة. وبقي شوقي في المنفى إلى سنة 1920 وهي السنة التي عاد فيها إلى مصر، وقد استقبلته الجماهير استقبالا بهيجا يدل ولا شك على مكانته

لديهم، وعلى رأسهم الشاعر حافظ إبراهيم الذي هو كذلك من عيون مدرسة البعث الشعري. ولم يكن ذلك الاستقبال غريبا على الجماهير المصرية خاصة بعد أن قويت شوكة الحركة الوطنية إثر ما أحدثته ثورة 1919 من تغيّرات. ففي مصر من جديد لم تعد لشوقي علاقة بالقصر، وقد تفرغ لشؤونه الخاصة وللشعر، وكان من حين إلى آخر يرتحل إلى تركيا وأوروبا ولبنان وقد عيّن عضوا بمجلس الشيوخ، وبويع بإمارة الشعر في حفل كبير أقيم بدار الأوبرا الملكية سنة 1927.

ولقد اشتهر شوقي بشاعر الوجدان وقد نظم في مديح الرسول وفي السياسة، وفي حبّ الوطن والحنين إليه، وفي كل قضايا عصره وفي التاريخ، وفي مختلف الأغراض الشعرية التقليدية في الغزل والرثاء والفخر، وقد أجاد في نظر بعض النقاد، وكان تقليديا وأحيانا موغلا في التقليدية في نظر البعض الآخر. وكان شوقي متأثرا بعدد من كتاب فرنسا المشهورين. ومن بينهم موليير Molière وراسين Racine، بل كان شوقي مثقفا ثقافة عميقة ومتنوّعة، فهو على تفتحه على الأدب والحضارة الغربيين، يبقى متأصلا في الأدب العربي القديم.

فلقد استفاد شوقي من اطلاعه على المسرح الفرنسي وعلى كتاب المسرح الفرنسي الكلاسيكي، وبالأخص على موليير وراسين. وموليير هو من أشهر كتاب المسرح الكلاسيكي، إذ يعدّ بمثابة «روح الكوميديا الفرنسية». وهو إلى يومنا هذا من الذين ما يفتأ الناس يتفرّجون على مسرحياتهم. وقد ظلّ موليير في مسرحياته ينتقد المتعولمين، أو الذين يتبجّحون بعلمهم، والأطباء المدّعين والجاهلين والبورجوازيين المتفاخرين، وإنه ليبحث في مختلف أعماله عن تحرير الإنسان، وبالأخص الشباب من الأوهام. ومن أهمّ مسرحياته "البخيل" (L'avare) و"البورجوازي النبيل" le bourgeois gentil l'homme و"دون جوان أو مأدبة بيار" Dom

Juan ou le festin de Pierre و"مكرسكبيـن" les fourberies de Scapin و"المريـض المتوهـم" le malade imaginaire و"الغاليات المزريات" les précieuses ridicules وغيرها....

أمّا راسين فهو شاعر تراجيدي فرنسي قد عرف اليتم منذ أن بلغ الثالثة من عمره، وقد كفله جدّه وجدّته، وكان راسين ذا ثقافة عميقة وعالية وواسعة، وقد درس الفلسفة والدين والأدب، فكان أن دخل القصر الملكي بفضل علاقاته المتنوعة، ومن أهم أعماله "أندروماك" Andromaque و"هنريات انقلترا" Henriette d'Angleterre و"المرافعون les plaideurs".

فما من شكّ أن هؤلاء المسرحيين قد ساهموا بطريقة أو بأخرى في تحفيز أحمد شوقي على كتابة نماذج مسرحية عربية تحاكي النماذج الغربية، وبالأخصّ في مجال المسرح الشعري الذي بدأ يتبلور في الأدب العربي باعتباره شكلا جديدا من أشكال الإبداع الحديث. وهو ما دفع بعض الدارسين إلى اعتبار أحمد شوقي مبتدع المسرحية الشعرية لدى العرب. ولكن البعض الآخر يرى فيه مجرّد رائد من روادها وقد كتب خليل قبّاني قبله مسرحيتين، لكن ربما لا يعتدّ بهما في مجال المسرح الشعري.

فلقد كتب أحمد شوقي مسرحياته الشعرية، بعد مبايعته أمير الشعراء سنة 1927. وهو في الحقيقة قد بادر إلى كتابة مسرحية "على بك الكبير" منذ أن كان في فرنسا، غير أنه لم يتمّها. وتعود كتابة جل مسرحياته إلى سنة 1930، وهي فترة المرض، إذ ألف عددا من المسرحيات الهامة، مثل "مجنون ليلى" و"قمبيز" التي تحكي قصة ملك الفرس قمبيز ابن قورش الأكبر. وقد تولى قمبيز الحكم اثر وفاة والده سنة 529 ق م. وكان قمبيز في طريقه إلى غزو مصر فابتلعته رمال الصحراء هو وجيشه. وكتب شوقي مسرحية "علي بك الكبير"، وهي مسرحية هزلية. وعلى بك الكبير هو أحد

المماليك الذين يشترون ويجلبون إلى مصر فيعتنقون الإسلام ويخضعون لتربية خاصة. وقد ظلت مصر في فوضى إلى أن ظهر المملوك علي بك الكبير الذي تولّى الحكم بها. ولكن خدعه محمد أبو الذهب بعد أن كان علي بك قد قربه منه. وكتب أحمد شوقي عددا من المسرحيات الأخرى مثل «كليوبترا» و«أميرة الأندلس» و«عنترة» و«الستّ هدى» وهي مسرحية هزلية، و«البخيلة» و«شريعة الغاب»، ولقد كتب أحمد شوقي رواية بعنوان «الفرعون الأخير».

فالمهمّ أن أحمد شوقي قد أسس لمتصور جديد في مجال المسرح الشعري العربي. وهو بالإضافة إلى افتتانه بالمسرح الفرنسي الكلاسيكي، كان يحاول أن يستمد بعض وقائع مسرحياته من التراث العربي ومن التاريخ المصري القديم. وهو على المستوى الفني، استطاع أن يطوّع الشعر العربي التقليدي، رغم أنه شعر عمودي خاضع لمتطلبات النص المسرحي في مختلف أبعاده الفنية وقد اعتمد في ذلك على الترتيب المنطقي للأحداث، ومبدأ التشويق، والعقدة والحل. وهو لم يخرج من التصور الكلاسيكي للكتابة المسرحية، وإن كانت بعض مسرحياته تنزع منازع رومانسية شتّى. وقد أوخذ على شوقي تقصيره في الإلمام بروح الشخصية المسرحية وتصرفه في الأحداث التاريخية.

بل إن مسرحيات شوقي الشعرية وإن كانت ذات منزع كلاسيكي تقليدي، فهي بمثابة القصيدة الطويلة فهي لا تنبني على مقومات دراميّة متينة كما لا تستند إلى رؤية فنية مسرحية متطوّرة، وإن كان لها فضل السبق في إرساء هذا الفن الجديد في الثقافة والأدب العربيين.

أما أحمد شوقي، فكان قبل نفيه شاعرا تقليديا بحتا، إذ لا يكاد يخرج عن الأغراض الشعرية العربيّة القديمة. وقد خصّص شوقي العديد من قصائده لمدح الخديوي عباس حلمي، فكان مدافعا عنه، معاديا لأعدائه،

مستغلا كلّ فرصة ومناسبة للإشادة بخصاله وأعماله ولتقديم التهاني له. وقد دفعت شدّة الالتباس بمواقف الخديوي والدفاع عن شخصه، أحمد شوقي إلى التّنكّر إلي بعض أصدقائه. لذلك فهو لم يرْث صديقه مصطفى كامل، وإن رثاه فيما بعد، وذهب به ذلك التنكر إلى حدّ التّهجّم على أحمد عرابي مجاراة لسياسة الوفاق التي كانت سائدة بين الانقليز والقصر. لكن رغم كل تلك التناقضات عاد أحمد شوقي ليرثي صديقه مصطفى كامل وإنّ لامه البعض على تأخره في ذلك الرثاء الذي كان عميق التفجع والأسى، شديد الحسرة متينا في نظمه وأسلوبه، وقد أشاد شوقي بزعامة مصطفى كامل وبمواقفه الجهادية ومقاومته المستعمر.

وكان شوقي وثيق الارتباط بدولة الخلافة العثمانية التي كانت مصر تابعة لها، لذلك أطلق لسانه في مدحها ومدح سلطانها: عبد الحميد الثاني، فكان شوقي يدعو المسلمين إلى مؤازرة الدولة والسعي إلى ما تسعى إليه باعتبارها الرمز لقوّة الإسلام ولعراقة تاريخه وحضارته. وكان شوقي متحمّسا لبني عثمان ولقضاياهم ولحروبهم، فكان أن سجل انتصارهم على اليونان سنة 1887 في مطوّلة شهيرة بعنوان: «صدى الحرب»، مدح فيها السلطان العثماني وبطولاته ونوّه فيها بشجاعته وإقدامه وبلائه الملحميّ. بل جعل قصيدته على غرار الملحمة تحتوي على أجزاء، أو ترتّب حسبها فهي بمثابة الأناشيد. وتألم أحمد شوقي لخلع السلطان العثماني: عبد الحميد الثاني، ولسقوطه إثر حركة انقلابية نظمتها «جماعة الاتحاد والترقي» وقد سجل كلّ ذلك في رائعة من روائعه الشعرية بعنوان: «الانقلاب العثماني وسقوط السلطان عبد الحميد».

ولأحمد شوقي قصيدة متفرّدة في مدح الرسول صلى اللـه عليه وسلّم وفي التغني بخصاله. ومن قصائده اللاّفتة للانتباه كـذلك «نهـج الـبردة» التـي عـارض فيهـا البوصـيري في "بردتـه". وقـد اعجب بها شيخ جـامع الأزهـر وأشـاد بهـا وبمعانيهـا، وبحـسن سـبكها، وجـمال صـورتها، وإحكـام مقاصدها.

فقد حاول أحمد شوقي توظيف شعره لخدمة قضايا الإسـلام الكـبرى. بـل إنّـه كـان يريـد لشعره أن يكون عظيما في تعبيره عن عظمة الإسلام. وليس أدل عـلى ذلـك مـن أرجوزتـه الـشهيرة: «دول العرب وعظماء الإسلام» التي تظّم 1400 بيتا موزّعـة عـلى 24 قـصيدة. وهـي تحـكي تـاريخ المسلمين وتروي الحقب التي مرّوا بها منذ عصر النبوّة وعصر الراشدين. وإنها لتشبه في مقاصـدها وأهدافها، إلى حدّ كبير، الشعر التعليميّ، وقد نشرت هذه الأرجوزة بعد وفاته.

وكتب أحمد شوقي قصيدته «الرحلة إلى الأندلس» وهي معارضة لقـصيدة البحـتري التـي يصف فيها ديوان كسرى.

ومن المحاور الكبرى المتردّدة في شعر أحمـد شـوقي صراع العـرب ومقـاومتهم للمـستعمر الأجنبي، وسعى البلدان العربية وجماهيرهـا بكـل الوسـائل وفي مختلـف الظـروف إلى الاسـتقلال، حتى أن شعره غدا مختزلا لكلّ الآمال والطموحات، وتجسيما لضمائر المقاومين الواعية. فهو ينتهـز كل الفرص والمناسبات للتعبير عن تلك الطموحات. فقد نظـم في نكبـة دمـشق ونكبـة بـيروت وفي ذكرى استقلال سوريا وذكرى شهدائها. وهو ما خول لشوقي بحقّ أن يـصبح شـاعر الأمّـة العربيـة المعبّر عن كل قضاياها ومشاغلها. فهو لسان حالها وأحوالها والضمير الواعي الـذي يـصف مأسـاتها متشبّثا بقيمها ومبادئها وبأصولها ومناشدها في المستقبل فما من شك أن كل تلـك المعـاني وأن كـل تلك الخصال مجتمعة هي التي جعلت الشعراء العرب يبايعونه بإمارة الشعر.

فشوقي هو من أبرز شعراء عصره، وقد كان على صلة بهؤلاء الشعراء متفاعلا معهم، بالإضافة إلى إطلاعه العميق والدقيق على جل الشعراء العرب القدماء المشهورين، ومن بين هؤلاء الشعراء: المتنبي وأبو تمام، وابن الرومي والبحتري وابن زيدون الذي يعتبره بحتريّ الأندلس.

ويتردّد النقاد والدارسون لأحمد شوقي ولشعره بين موقفين، متناقضين، أحدهما يعتبر أحمد شوقي مجرّد شاعر تقليدي، يحاكي القديم ويعيد بناءه دون إضافة أو تطوّر يذكر، وهو إنما يستمد شهرته وذياع صيته من عدّة عوامل خارجية ساهمت في تلك الشهرة، ولا من العوامل الفنية والمعنوية والدلالية الكامنة داخل القصيدة، ومن تلك العوامل الخارجية موالاته للسلطة ومهادنته للانقليز ومعاشرته للحكام، وتقديرهم وتبجيلهم له. بل يذهب عدد من هؤلاء النقاد إلى حدّ التقليل من شأن الشاعر، واستصغار مقامه والاستهانة بشعره إلى حدّ التشكيك في مواقفه الوطنية.

أمّا الموقف الثاني فيرى في تقليدية شوقي، وتقليدية مدرسة البعث الشعري عموما، أمرا طبيعيا وموقفا إيجابيا، باعتبار أن شعراء البعث ردوا بتقليديتهم على ما ساد الشعر العربي من تدهور خلال عصور الانحطاط، فكانوا بمثابة الحلقة الواصلة، التي حاولت ربط الحقب التاريخية المجيدة والزاهرة من التاريخ العربي والإسلامي بحاضر أراده هؤلاء الشعراء مزدهرا. فكان لهم بذلك شرف التعبير عن هذا الموقف، وشرف التجاسر على التقليد والإصرار عليه، رغم كل الذين كانوا ينبذونه ويقفون منه موقفا عدائيا، ورغم أن التطلع إلى الغرب والاطلاع على آدابه يستلزمان بالضرورة محاولة التجديد ومحاكاة المتقدمين في العصر الحديث. أفلا يكون موقف هؤلاء المقلدين إذا موقفا واعيا وعميقا ومؤسسا لما يمكن أن يطمح إليه الأدب العربي من تغيّر وتطوّر، لأن البناء الحقيقي لا يمكن إلا على أسس متينة؟ فلقد كانت التقليدية في الشعر العربي الحديث مرحلة مؤقتة

واعية ازدواجية مطامحها وحتمية العودة إلى الأصول والجذور وإلى المرجعيات القديمة حتّى لا يكون التجديد انسلاخا عن الثوابت والمكاسب والهوية: مكاسب اللّغة والأدب والمكاسب الفنية المطوّرة لهما.

أما الآن وقد تقادم العهد وإذ ننظر من جديد إلى مدرسة البعث فنحاول إعادة قراءتها وتأويل ملابساتها وفهم مقاصدها الحقيقية دون الاستناد إلى تقييم أو أفكار مسبقة، فإنّه بإمكاننا أن نوجد لهذه المدرسة العديد من المبرّرات لتقليديتها. ومن تلك المبرّرات ألا يكون الشعر العربي الحديث منبتا، ومجرّد شعر هجين يكتفي بتقليد الشعر الغربي، خاصّة أنّ الرصيد الشعري العربي القديم يتّسم بالعمق والثراء والتنوّع والجودة، ممّا يجعل الذائقة العربية تستسيغه وتتمثل به إلى اليوم. فأن ننفي عنه كل سمة من سمات التجديد، مهما كانت تلك السمة، فإن ذلك التقدير يبدو أمرا مبالغا فيه، لأنّ التقليد مهما بلغ ذروته فهو يحمل روح المقلد ولا روح المقلد، وهو إنما يتسم ببعض الانحرافات التي قد لا تكون بالنسبة إلى بناء القصيدة العربية القديمة رئيسية في انحرافها عن الشكل والمضمون، لكن ذلك الانحراف يكون منبتا في ثنايا القصيدة.

فمهما كانت المواقف من شوقي ومن مدرسة البعث الشعري مختلفة أو متناقضة، فهي إنما تدل بصورة أو بأخرى على ما حققته المدرسة من حركية وعلى ما خلفه شوقي من أثر، ومهما يكون الجدال حوله وحول شعره إنما هو برهان على أهميّة الشاعر، وإن كانت مواقفه السياسية متراوحة، أحيانا، وغامضة أحيانا أخرى. وإن العديد من قصائده تتنزل في صلب القضايا الوطنية إن من بعيد أو قريب. فهو يساند القضايا العربية والإسلامية وقد أخرج من وطنه بسبب تحريضه على الانقليز، أو على الأقل، بسبب مساندته للّذين يتصارعون مع الانقليز، أولا يستشهد بشعر شوقي في العديد من المواقف الوطنية؟ ثم إن شوقي لم يكن مدافعا عن مصر فقط وإن كانت

مصر تحتل مكانة رئيسية في شعره، وإنّما كان يدافع عن كل الوطن العربي، وعن العالم الإسلامي أو عن الانتماء للعروبة والإسلام. وقد أيد تركيا في صراعها ضدّ الأنقليز في قصيدته الشهيرة التي عارض فيها سينية البحتري. فشوقي قد أذكى بطريقة أو بأخرى روح الشعور القومي، أو العاطفة القومية، وروح مقاومة المحتل سواء كان ذلك المحتل انقلترا أو فرنسا أو إيطاليا.

فشوقي رغم تقليديته إذا مرحلة أو محطة ضرورية إذ لولاه ولولا جماعة الديوان، لما كان التمهيد عن قصد وعن غير قصد لمختلف المتغيرات التي ستطرأ على الشعر العربي وبالأساس المدرسة الرومانسية.

إن بعض بوادر التحديث قد ظهرت لدى أحمد شوقي، وإن كانت تلك البوادر باهتة، أو ضعيفة، متخفية وغير جلية. لنقل إن مشغله الأول في شعره هو إرساء منطلق جديد ورسم ملامح محطة جديدة، توثّق الصّلة بين الحاضر والماضي، ويمكن الاعتماد عليها قصد تحريك السواكن وإعادة التفكير والتأمل في ما يمكن أن نحافظ عليه وما يدعونا إلى الثورة عليه وتغييره. بل إن دور هؤلاء لم يكن سهلا، لأن أهواء وأحداثا عديدة كانت تتجاذبهم إلى حدّ التناقض والحيرة، وإلى حدّ أن شعرهم كان يشكل فرصة سانحة لمهاجمتهم والتهجّم عليهم. وهو ما حدث بالفعل لما حاول جماعة من شعراء الديوان تلقينهم دروسا في الشعر والشعرية. فشوقي وغيره من شعراء البعث هم حلقة من حلقات تطوّر الشعر العربي، أو هم حلقة من حلقات تاريخه. لهم في نفوس البعض كل التقدير، وفي نفوس البعض الآخر، غيظ وتجريح. يقول نسيب نشاوي في أطروحته «مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، الاتباعية الرومانسية – الواقعية، الرمزية»: "الحديث عن شوقي ذو شجون لأن أمير الشعراء بعد أن نهض بالشعر من كبوته العاثرة، انهال عليه النّقاد المغالون تجريحا وذمّا... لقد أغنى هذا الشاعر العظيم الأدب العربي بقصائده الرنانة، التي سارت في

أنحاء الأقطار العربية... معلنة العودة بالشعر إلى عصوره الزاهرة، فتغنت بها النفوس الضامئة إلى الشعر الرصين وتناقلها أفراد عديدون رووها بهجة للقلوب ولذّة للأسماع. وتلقاها نقاد حاذقون بينوا جمال النشوة الساحرة التي تعترى قارئها[1]".

ولقد أشاد بعبقرية شوقي عدد من الأدباء والنقاد، وشهدوا له بالموهبة والحذق والقدرة. ومن بين هؤلاء شوقي ضيف في كتابه «شوقي شاعر العصر الحديث» ومحمد مندور، وأنيس المقدسي، وشكيب أرسلان، وعبد الكريم اليافي.

ولقد وجدت جماعة الديوان في أحمد شوقي حاملا أدبيا يختزل مواقفها وتعلّة تبرّر من خلالها مبتغاها وتصوّراتها، خاصة أن تطارح القضايا المتعلقة بشوقي وبشعره لا يكاد يقف عند حدّ، ولا عند غاية بعينها، وإن كان جلّ الدّارسين يجمعون على أن شوقي استطاع أن يضفي على الشعر العربي حركية، لا مثيل لها في فترة من الزمن، كان ذلك الشعر يتصف فيها بالرّكود والجمود. وقد عاد شوقي بقصائده إلى عصور الشّعر العربي الذّهبية والزاهرة. فمهما قيل ومهما يقال في تقليديته، فهو يدرك تمام الإدراك أنّ لتلك العودة مبرّراتها ووظائفها ومقاصدها.

وقد أكّدنا أن عددا من النقاد المعروفين قد بينوا جمالية هذا الشعر وألحوا على جمالية تقليديته، وإن خالفهم عدد آخر من النقاد، رأوا في التقليدية انجرارا وراء ماض صار عديم الجدوى في الزّمن الحاضر. ولسنا في حاجة إلى أن نوثّق الصلة أكثر بين المواقف السلبية من شعر شوقي ومن الرجل نفسه، وبين العلاقات الشخصية المتوترة، والتي ترتبط بكوامن انفعالية في ذوات النّقاد والناقدين، الذين انساقت أعمالهم النقدية وراء بعض المواقف

---

[1] - نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، الاتباعية، الرومانسية، الواقعية، الرمزية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984، ص. 63.

المغربية، فغرقت في نوع من التّحليل التشريحي، الذي لا يكاد يعود بالجدوى المطلوبة على الأدب العربي، ولا حتّى على النقد الشعري العربي، في فترة كان فيها النقد العربي في أشدّ الحاجة إلى النقد البنّاء. لكن لنقل إنّ الاختلاف في التوجّهات هو نفسه قد أفاد الأدب العربي، من خلال تحريك للسواكن والهمم ودفع الأدباء والمفكّرين إلى التأمّل في شأن الأدباء والأدب. كما أنّ الاختلاف هو نفسه كان بمثابة النقلة النوعية في مجال النقد الأدبي والشعري على وجه الخصوص.

وقد حدا الاختلاف بالنقاد إلى التفكير في إيجاد معايير أو مقاييس أو موازين جديدة كما يسميها البعض يحتكم إليها في مجال الشعر الذي يبقى فيه الاحتكام أمرا صعبا ومتّشعبا، وإنه ليهمنا رغم امتداد الفترة الزمنية نسبيا على رحيل شوقي أن نعيد النّظر والتأمّل في شأنه وفي شأن شعره، وأن نبحث من جديد في مواضعات قول الشعر، وفي خصوصياته الفنية والجمالية والدلالية، وفي المواقف التي يدافع عنها، والقضايا التي طرحها، والمشاغل التي انشغل بها واشتغل عليها. فشعر شوقي لا يزال يشكّل إلى يومنا هذا ظاهرة «أسلوبية» لافتة، أو لم يلفت شوقي ضيف الانتباه إلى أنّ أحمد شوقي قد أخرج مشاهير الشعراء العرب القدماء من عتبة النسيان أو التناسي لهم. فأشاد بأبي فراس (ت 968م) وأبي العلاء (ت 1058م) وبأبي العتاهية (ت 826 هـ) وغيرهم.

فشوقي لا يكاد يخفي تأثّره بالقدماء ولا تشبثه وتشبّهه بهم في استهلالاتهم، وفي عواطفهم وأحاسيسهم، وفي صورهم ولغتهم الشعرية، لا بل في مصطلحاتهم وتراكيبهم، أو رمزية معانيهم الشعرية وحسيتها، فهو في قصيدته نهج البردة الشهيرة، يشهر عنوان القصيدة شعارا لتأثره وعلامة على افتتانه بقصيدة «البردة» للبوصيري. وتعتبر قصيدة شوقي هذه من روائع

شعره التي مدح فيها الرسول: محمد صلى اللـه عليه وسلم. يقول شوقي في مطلع هذه القصيدة.

ريم على القاع بين البان والعلم   أحلّ سفك دمى في الأشهر الحرم

رمى القضاء بعيني جؤذر أسدا   يا ساكن القاع، أدرك ساكن الأجم

لما رنا حدّثتني النفس قائلة   يا ويح جنبك بالسهم العصيب رمي

جحدتها وكتمت السّهم في كبدي   مدح الأحبة عندي غير ذي ألم

رزقت أسمح ما في الناس من خلق   إذا رزقت التماس العذر في الشّيم

يا لائمي في هواه والهوى قدر   لو شفّك الوجد لم تعذر ولم تلم [1]

ولقد نجح شوقي في تجويد الاستهلال وترقيقه، وبادر إلى الاستهلالات الغزلية باعتبارها أسلوبا مجديا في استمالة القارئ ولفت انتباهه لفتا لطيفا ومغريا. وهو يعمد إلى اختيار ما يتلاءم مع الاستهلالات من مصطلحات وصور، وإنّه ليتبني في الاستهلالات الغزلية، المواقف والشعور الذي كان يعبّر عنه الشعراء العرب القدماء، من خلال المحافظة على بعض الصور التي تنبني عليها، مثل صورة «الريم» و«الجؤذر» أو صورة المكان مثل «البان» و«الجبل». وإنه ليستعيد ما ترسّخ من عواطف ومعان ودلالات حافّة بالصور، وإن كان يضيف إليها ولا شك من مشاعره، ومن طرق استخدامه لها ما لا يجعلها تتلاءم كل التلاؤم مع الصور والعبارات المقلّدة، وإنه ليدرك كلّ الإدراك أنّ توسله بها، إنما هو بمثابة الحيلة الفنية التي تضمن له استمالة القارئ العربيّ الذي كان يحنّ في الفترة المتردية من الاستعمار إلى ماضيه المجيد وإلى عصوره الشعرية الزاهرة.

---

[1] - أحمد شوقي، الشوقيات، المجلد الأول، ق. نهج البردة، بيروت، دار العودة، 1983، ص ص 190-191.

وإنه لبإمكاننا أن نزعم أنّ أحمد شوقي استطاع أن يعيد الرّوح للاستهلالات القديمـة التـي كثيرا ما كانت تختزل الرؤى الشعرية التي كان الشعراء يوثقون بها الصّلة بينهم وبين القارئ، وهـو مطمح إذا ما ضمنه الشاعر، ضمن مشاركة القارئ له في محنتـه، وفي العقـد الـشعوري والعـاطفي الذي هو عقد النجاح في الشعر.

كان أحمد شوقي يعتني عناية خاصة بالاستهلال في قصائده، على أن ذلـك الاسـتهلال كـان يتراوح بين الوظائف القديمة التي كان يـستخدم لهـا وبعـض الوظـائف الجديـدة التـي بـادر إليهـا الشعراء المحدثون فإذا به في بعض القصائد أقرب إلى المقدمات منه إلى الاستهلالات القديمة.

فكـان عـلى الـشاعر مـن منظـور شـوقي أن يبـذل جهـدا أكـبر في صـياغة الاسـتهلالات أو المقدّمات إذ لا بدّ فيها من المبالغة والتوشية، وتضخيم الصورة أو الموقـف أو العاطفـة، كـما لا بـدّ من التفنن والابتداع، وقد أولى أحمد شوقي القارئ أو المصغي أو السامع مكانة أساسية ووظائفية في شعره، لا بل، في مختلـف قـصائده، مؤمنـا بـأن قـوّة البدايـة وحـسنها يرتبطـان بعمـق المعـاني، وبقوّتها ونفاذها.

وكما يتشابه اسـتهلال شـوقي لقـصائده مـع اسـتهلال الـشعراء القـدامى لقـصائدهم، فإنّ وظيفة الاستهلال تكاد تتطابق مع مقاربة البلاغيين القدامى له. أولا يصحّ في شعر شـوقي مـا يـذهب إليـه أبـو هـلال العـسكري في كتـاب "الـصناعتين" في قولـه: "فـإذا كـان الابتـداء حسنا بديعا ومليحا رشيقا، كان داعية إلى الأسماع لما يجئ بعـده مـن كـلام. فـإن كـان أعـذب لفظا وأحسن معنى أقبل السامع على الكلام وأصـغاه حـق الإصـغاء. وإن كـان بخـلاف ذلـك أعرض عنه ورفضه"[1] وقد آمـن شـوقي أنّ الوقـوف عـلى الأطـلال هـو مـن أجـود البـدايات،

---

[1] - أحمد شوقي، الشوقيات، المجلد الأول، ص ص. 64 - 65.

أو الاستهلالات أو المقدّمات مثلما يتجلّى في قصيدتة "بعد المنفى" التي كانت فاتحة شعر الشاعر بعد عودته من منفاه ببلاد الأندلس وقد أشاد فيها بذكر البلاد شكرا لها وعرفانا بجميلها، يقول شوقي في مطلع هذه القصيدة.

أنادي الرسم لو ملك الجوابا	وأجزيه بدمعي لو أثابا
وقلّ لحقه العبرات تجري	وإن كانت سواد القلب ذابا
سبقن مقبلات الترب عنّي	وأدّين التحية والخطابا
فنثري الدّمع في الدّمن البوالي	كنظمي في كواعبها الشبابا
وقفت بها كما شاءت وشاؤوا	وقوفا علّم الصّبر الذهابا
لها حقّ وللأحباب حقّ	رشفت وصالهم فيها حبابا

ثمّ يواصل فيقول:

وداعا أرض أندلس وهذا	ثنائي إن رضيت به ثوابا
وما أثنيت إلا بعد علم	وكم من جاهل أثنى فعابا
تخذتك موئلا فحللت أندى	ذرا من وائل وأعزّ غابا
مغرّب آدم من دار عدن	قضاها في حماك لي اغترابا

هكذا يحاول شوقي على غرار من افتتن بهم من الشعراء العرب القدامى، تدبيج مطالع قصائده، وتنميقها وتزيينها، من خلال إسناد المطالع إلى نصوص ومرجعيات شعرية عربية قديمة مختلفة.

وإنه ليحاكي الشاعر العربي القديم في مخاطبته صاحبيه، سواء كانا حقيقيين أو متخيّلين، وهو ينتحل شخصيتيهما فإذا هما من العاذلين أو المسعفين، يتخذهما تعلة وواسطة لربط الصّلة مع القارئ، وهي الصورة التي تطالعنا بها «الرحلة إلى الأندلس» والتي قالها وهو يقف على آثار العرب، بأرض الأندلس متمثلا بالبحتري وبسينيته التي مطلعها:

صنت نفسي ممّا يدنّس نفسي وترفّعت عن ندى كلّ جبس

وقد اعتمد شوقي على رويّ البحتري ووزنه مستهلا قصيدته بـ:

اختلاف النّهـار واللّيـل ينسـي أذكرا لى الصبـا وأيام أنسـي

وصفا لـي مـلاوة من شبـاب صوّرت من تصورات ومـسّ

عصفت كالصّبا اللّعوب ومـرّت سنـة حـلـوة ولـذّة خلـس

وسلا مصر، هل سلا القلب عنها أو أسا جرحه الزّمان المؤسّى؟

كلمـا مـرّت اللّيـالـي عليـه رقّ والعهد في اللّيالي تقسّـي

مستـطـار إذا البواخـر رنّـت أوّل اللّيل أو عوت بعد جـرس

راهب في الضلوع للسفن فطـن كلما ثرن شاعهـن بنقـس(1)

فالمتأمّل في هذا النّوع من المطالع لدى شوقي، يدرك أن الشاعر ما يفتأ يجتهد في مطالعه، وإنه ليستدعى لتجويد المطالع، كل ما لديه من وسائل لغوية وبيانيـة وفنيّـة، يـبرهن مـن خلالهـا على مقدرته، وحذقه في صنعته الشعريّة. فبالإضافة إلى الجـرس الموسـيقي المرقّـق في هـذا المطلـع يبادر شوقي إلى استخدام الطباق الذي يعمّق المعنى من خلال المقابلة القائمة بـين الليـل والنهـار، وإنه ليستخدم التصريع لغاية موسيقية، فإذا بين «ينسي» و«أنسي» أكـثر مـن دلالـة نغميّـة، وإنـه ليعتمد على المبالغة والتنغيم لبلوغ معنى التهويل، ولكي يخرج المعنـى إخراجـا مطلقـا يرتقـي إلى مستوى الحكمة. بل إن شوقي يبلـغ درجـة مـن الصّـنعة القائمـة عـلى الزخرفـة والتـدبيج، بجعـل الوسائل الفنية والأفكار تتزاحم في الصورة الشعرية الواحدة. وهو من خلال كل ذلـك يـبرهن عـلى براعه الاستهلال، وعلى مقدرته الشعرية بمعنى الفحولـة القديمـة وبمعنـى الاقتـدار عـلى المعـاني في التباسها بمواضعات قولها.

[1] - أحمد شوقي، الشوقيات، بيروت، دار العودة، 1983، ص ص 46 – 47.

بل إن المهتمّ بمقدمات النّسيب في الشعر العربي القديم، وبما يـشابهها أو يـشتبه معهـا في الشعر العربي الحديث، تلفت انتباهه المقدّمات باعتبارها ظاهرة شعرية، أو مقوّما مـن مقومات الشعر العربي الحديث، لدى شعراء مدرسـة البعـث إذ كـان هـؤلاء يعوّلـون عـلى دور النـسيب في استهلالاتهم الشعرية، خاصة أحمد شوقي الذي حافظ عـلى طبيعـة المقـدّمات واعتبرهـا خصيـصة مميّزة للشعر الجيّد، يتنافس فيها الشعراء للتعبير عن مقدرتهم في التهيؤ للغرض الأساسي، وحـسن التقديم له، ولطف استدراج القارئ إليه، ومجالا واسعا من مجالات الإبداع والتفنّن في التعبير عـن العواطف والأحاسيس.

وتتجـاوب المـصطلحات القديمـة المـستخدمة في تعيـير المقـدمات وتقييمهـا، مـع مختلـف الوظائف والأبعـاد الجماليـة التـي قـصدها أحمـد شـوقي، وسـعى إليهـا مـن خـلال المقـدمات في النسيب، باعتبار أنه لم يكن يخرج عن بعض ما استخدمت له، إنّ تلك المقـدمات تتطـابق مـع مـا ترصده ابن رشيق في مقاربته لظاهرة العناية الخاصّة بالمقدّمات الشعرية، تلك العناية التي خـصّها بقوله: «وحسن الافتتاح داعية الانشراح، ومظنّه النجاح، لأنه أوّل ما يقرع السّمع».

فأحمد شوقي ما فتئ ينسج في مقدّماته وبداياته عـلى منـوال أصحاب المعلقـات وفحـول الشعر العرب القدامى، والمشهورين منهم، خاصّة هـؤلاء الـذين لازلنـا نتـذوّق شـعرهم ونـستمتع بقراءته، بـل إن وظيفـة الإشراق لازالـت قائمـة في البـدايات ونعنـي بــ «الإشراق» أن يغمـر الـنصّ الـشعريّ القـارئ بنـوع مـن الانـشراح والـسّعادة تجعلـه يتطلـع في ارتيـاح وتلهّـف إلى مـا سـيرد في القصيدة من الأغـراض أو المواضيع والمعـاني والـدلالات والرّمـوز... لكـن الـسّؤال الـذي يبقـى قائمـا بالنسبة إلى أحمد شوقي: إلى أي مدى غلبـت الـصّنعة الـشعرية في اسـتهلالاته عـلى صوره ومعانيـه الشعرية الفطرية؟، هل كانت الصنعة مثقلة لكاهل المعاني؟ أم أن فطرة التقليد والنزوع إلى الـنماذج

الشعرية العربيّة القديمة، كانت بمثابة التواصل الطبيعي للسنة الشعرية العربية القديمة؟ وما الذي كان يختفي أو يتخفّى في ثنايا التقليد؟ هل هو مجرد الاندراج والانخراط في المثال الشعري العربي القديم؟ أم هو الاحتذاء حذو الشعراء العرب القدامى الكبار، حتى يستظلّ الشاعر المحتذي بظلّهم فيكبر في أعين قرائه المحدثين، الذين مازالوا يدينون في تلك الفترة بأن المثال الأعلى للشّعر هو الشعر القديم؟ وهل في الاحتذاء، أو التقليد، خاصة في مجال المعارضة الشعريّة، تطاول على النموذج المحتذى به؟ أو لم يلجأ أحمد شوقي في استهلالاته، وفي قصائده عموما إلى المحسنات البديعية. «من تصريع وترصيع وكتابة وتشبيه...» حتى تكون واسطة بينه، وبين الشاعر المقلّد من جهة، وبينه وبين القارئ الحديث من جهة أخرى؟

فلتقليدية أحمد شوقي ما لا يحصى من التعلاّت والمبرّرات الذاتية والموضوعية. ونقصد بالمبرّرات الموضوعية، أوضاع العصر وروحه، وملابساته السياسية والاجتماعية والفكرية التي كانت تدفع بشعراء البعث إلى التقليد، وبالمبرّرات الذاتيّة، منازع أحمد شوقي وميولاته الشعرية والفنيّة، وفهمه الخاصّ للشعر والشعريّة، وطموحاته إلى مركز مرموق ومرتبة سامية في الشعر العربي الحديث، والشعر العربي عموما. والأهم من كل ذلك هو أن أحمد شوقي، كان ملمّا بخلفيات المبررات سواء كانت ذاتية أو موضوعية، وكان الإلمام من أسباب نجاحه في العديد من النماذج الشعرية.

ومن المبرّرات الموضوعية أن تكون التقليديّة في الشعر الكلاسيكي في أدبنا الحديث ردّة فعل واعية على نوع من التقليدية الجوفاء والخرقاء، التي طبعت الشعر العربي، بالكساد والجمود وبالتلاشي في عصور الانحطاط والتبعيّة والاستعمار. لذلك فإن الزخرف البديعي الذي نلاحظه في مطالع قصائد شعراء البعث الشعري، وفي مطالع أحمد شوقي بالخصوص أو في قصائدهم عموما، هو ردّة فعل على نوع من التنميقية الشعرية الواهية في عصور الانحطاط والتراجع والتقهقر، تنميقية شعرية «فارقة» لا أساس لها

من الشعريّة لا على مستوى الشكل ولا على مستوى المضمون. فلا غرو أن يكون شعراء البعث الشعري العربي، على غرار الشعراء الأوروباويين، والغربيين عموما، في فترة نهضتهم الشعريّة، قد عادوا إلى استلهام شعرهم الكلاسيكي القديم، ومحاكاته حتى تكون لانطلاقة النهضة أسس خلاقة ومرجعيّات ثابتة وراسخة في مجال الأدب، وعبر مختلف المجالات الإبداعية في الغرب؟ أفلم تكن إذا عودة شعراء الإحياء العربي إلى العصور العباسية والأموية وإلى العصر الجاهلي بمثابة عودة الشعراء الغربيين إلى الشعر الروماني واليوناني إيمانا بأنهما يمثلان أصول الآداب الغربية.

فمسألة الأصل والجذور والأصالة والهوية مسألة رئيسية، تعلّق بها شعراء البعث الشعري، رغم ما يتبادر إلى الأذهان، من أن التقليدية لا تتطابق مع مواصفات العصر ومع الهوية في مواصفاتها العصرية والحديثة. وإنه لا يمكننا أن نعتبر الحركة التقليدية بمثابة السّعي إلى إقامة حوار، أو محاورة مع الماضي والتراث الشعري، باعتبارهما من مكوّنات الأصالة في العصر الحديث وما التسميات المتعدّدة لحركة البعث الشعري سوى دليل على ذلك السّعي. وقد سمّي شعر البعث بالاضافة إلى شعر الانبعاث، والإحياء والتّقليدية، شعر البيانية، والاتجاه التراثي والمدرسي، في الشعر. كلّ تلك التّسميات تشي ببعض ما يتخفّى من أفكار أدبية وفنية وفكرية، لا وبل سياسية في تقليد الاستهلالات الشعرية العربية القديمة، وفي تقليد مختلف مكوّنات القصيدة.

وإنّا لنميل إلى تسمية ذلك التيّار الشعري بتيار الكلاسيكية الجديدة في الشعر العربي، إيمانا كما أسلفنا بأنّ النصّ المقلّد مهما بلغ من درجات في التقليد: من حذق ومهارة وعبقرية، فهو نصّ مختلف عن النصّ المقلّد ومتميّز عنه. لذلك فإنّ مطالع القصائد في هذه النصوص الشعرية، تتمايز عن النماذج الاستهلالية القديمة التي تحذو حذوها والتي تقلدها أو تتشبّه بها أو يتمثل بها الشاعر.

جميل صدقي الزهاوي أو التقليدية المعقلنة

جميل صدقي الزهاوي، هو شاعر وفيلسوف عراقي شهير، كردي الأصل ينتسب إلى بلدة زهاو. ولد ببغداد سنة 1863 وبها نشأ وتردّد على الكتّاب، ودرس على أبيه وعلى علماء عصره، وعيّن مدرسا بمدرسة السليمانية سنة 1885، ثم عضوا في مجلس المعارف سنة 1887 ثم مديرا لمطبعة الولاية ومحرّرا بجريدة «الزوراء» سنة 1890، وبعدها عضوا بمحكمة الاستئناف ببغداد 1892.

وسافر الزهاوي إلى اسطنبول سنة 1896 فتأثر بمفكّريها وبالأفكار الغربية. وعين استاذا للفلسفة الإسلامية بدار الفنون باسطنبول ثم عاد إلى بغداد وعين أستاذا في مدرسة الحقوق، وانظمّ إلى حزب الاتحاديين، وعند تأسيس الحكومة العراقية عيّن عضوا في مجلس الأعيان.

وكان الزهاوي يكتب الشعر بالعربية والفارسية. وكان له مجلس من مجالس العلم والأدب في مقهى الشط، ومجلس آخر في قهوة رشيد حميد في الباب الشرقي من بغداد. وفي آخر أيامه اتخذ مجلسا في مقهى أمين في شارع الرّشيد. وقد عرفت هذه القهوة فيما بعد بقهوة الزهاوي.

ومن المتردّدين على مجالسه الشاعر معروف الرّصافي، والأستاذ ابراهيم صالح شكر، والشاعر عبد الرحمان البناء.

وكان الزهاوي مشهورا في العراق وفي العالم العربي، معروفا بجرأته ومواقفه من السلطة ودفاعه عن الحرية وعن المظلومين والمسجونين. وتميّز

الزهاوي بدفاعه عن حقوق المرأة. ولقد أشاد به عدد من الأدباء وقد أعجبوا بشعره وبعبقريته، حتى أن طه حسين قال فيه: «لم يكن الزهاوي شاعر العربية فحسب، ولا شاعر العراق، بل شاعر مصر وغيرها من الأقطار... لقد كان شاعر العقل وكان معرّي هذا العصر... ولكنّه المعرّي الذي اتصل بأوروبا وتسلح بالعلم.» ولشهرة الزهاوي سمّي شارع من شوارع الأعظمية باسمه، قرب البلاط الملكي ببغداد.

ولقد كان شديد العداوة للرصافي ولأحمد شوقي، بل كان يعتبر الرصافي في مرتبة تلميذه، ويعتبر أحمد شوقي في مرتبة تلميذ تلميذه. وكان الزهاوي معجبا بنفسه أيّما إعجاب يطمح باستمرار إلى الشهرة، وكان يميل إلى مخالفة الآخرين، يدعي المعرفة بالعلوم، مزهوا بذلك الادعاء الذي يشمل الفلسفة، والفلك والجاذبية والتشريح.

ويرى عدد من الدارسين أنه شاعر «مكثر» وأن شعره «ثقيل» بسبب التصنع والتكلف وكثرة النظريات العلمية التي يحاول التعبير عنها أو التي يحاول استلهامها أو الاستناد إليها.

وكان الزهاوي يحسن اللغة العربية والتركية والفارسية والكردية، وشيئا من اللغة الفرنسية.

ومن مؤلفاته النثرية «كتاب الكائنات» 1896، و«الخيل وسباقها» 1896، و«الجاذبية وتعليلها» 1910، وترجمة «لرباعيّات الخيّام» 1928، ورواية «ليلى وسمير» كتبها للتّمثيل 1827 ببغداد، وله عدد من المقالات والبحوث والمحاضرات، في اللغة العربية وقواعدها، وعلوم الطبيعة، والدفاع عن المرأة والفيزياء، وله مجموعة رسائل نشرها في مجلة «الكاتب» المصرية، ومناظرة دارت بينه وبين الكاتب المصري عباس محمود العقاد.

ومن مؤلفات الزهاوي الشعرية: «الكلم المنظوم» 1911، و«رباعيات الزّهاوي» 1824، و«ديوان الزّهاوي» 1924، و«وثورة في الجحيم»1931 وهي قصيدة طويلة تضمّ (433) بيتا.

وتوفي الزهاوي ببغداد سنة 1936.

عند سفره إلى الأستانة مرّ الزهاوي، بمصر، وتعرّف هناك على عدد من العلماء والأدباء المشهورين. وقد كان الزهاوي مولعا بالأدب عاشقا للجمال، شغوفا بحريّة التفكير، والاعتقاد، والقول، مدافعا عنها، وبالأخصّ عن حريّة المرأة الشرقية، وكان شجاعا ومتجرئا على إبداء مواقفه وإن خالفت آراء الآخرين أو ناقضتها.

وكان الزهاوي ينشر قصائده في العديد من الصحف مثل «المقتطف» و«المقطّم» و«المؤيّد» بمصر، وكان يعتني عناية خاصّة بالموضوعات الفلسفية والاجتماعية. وهو يحض الأمّة العربيّة ويستنهضها علها تهبّ من رقدتها وتبادر إلى التطوّر والتقدّم. وكان يسعى إلى المعاني المستخدمة والمبتدعة، وإن كان يتراوح في كلّ ذلك بين التّقليد والتّجديد، وهو يحذو حذو القدماء متمثلا بالتراث وبكبار الشعراء العرب القدماء.

ويعدّ جميل صدقي الزّهاوي فيلسوف العراق الكبير في الربع الأخير من القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. وهو يستند في فلسفته إلى علم الطبيعة والظواهر، وبالأخص إلى نسبية انشتاين وهو ينحو في شعره منحى واقعيّا، ويدعو إلى التحرّر من كل القيود والتقاليد ويتبنّى الفكر الاشتراكي.

فلقد تجاوزت شهرة الزّهاوي العراق مسقط رأسه، إذ غدا شاعر مصر وغيرها، بل شاعر العروبة، وهو الذي يؤمن بالفكر المادي ويقرن الطبيعة بالعلم، وقد انعكس كل ذلك على شعره.

وقد انتصر الزهاوي للمرأة، وآمن بقضيتها، وسخر مجالا من مجالات الكتابة لديه للدفاع عن حرّيتها ومساواتها بالرجل، مما دفع الشعب إلى الثورة ضدّه، ومما دفع خصومه إلى قذفه. ولزم الزهاوي بيته بعد أن عزله والي بغداد، من وظيفته. لكن لما تولى جمال باشا، أعاده إلى وظيفته من جديد، وكان الزهاوي يتردّد على الأستانة ويحضر جلسات البرلمان العثماني، ممّا أتاح له أن يخطب فيه. وبقي الزهاوي في بغداد خلال الحرب العالمية الأولى. وكان أن جامل حكومة الاحتلال في خطبه فعين عضو مجلس المعارف ورئيسا للجنة تعريب القوانين العثمانية.

وألقى الزهاوي عددا من القصائد في الاحتفالات بتتويج الملك فيصل، ولكنه رفض أن يكون شاعر الملك وإن برواتب عالية. مما تسبب له في عزله وفي قطع رواتبه.

وكسرت رجله في المرحلة الأخيرة من حياته فلزم بيته، وخصص وقته للمطالعة، والتأليف إلى أن وافاه الأجل.

وللزهاوي مقالات متعدّدة في أهم المجالات المشهورة آنذاك.

أما كتابه «الكائنات» فهو مؤلف في الفلسفة مطبوع في مجلة «المقتطف» بمصر سنة 1896، وهو في 230 صفحة من الحجم الصغير. وهو يبحث في المادّة والقضاء والأثير والزمان، والجاذبية والنور والموت، والجواهر، والرقاص، والكهرباء.

أما «المجمل مما أرى»، فقد طبع في مطبعة خير الدين الزركلي العربية بمصر، سنة 1924، وهو يدرس الأفلاك وسيرها، وحرارة الشمس والمدّ والجزر والجذب والدفع، والمكان والزمان، واللذّة والألم، والبصر والنور والعائلة والزواج والطلاق، والسّفور والحجاب، ويشبه هذا المؤلّف كتاب «الجاذبية وتعليلها» في مواضيعه. وقد طبع هذا الكتاب في بغداد سنة

1910، بينما نشر كتاب «الدفع العام والظواهر الطبيعية والفلكية» تباعا في مجلة «المقتطف».

وقد ترجم الزهاوي «رباعيات الخيّام» عن الفارسية في صيغة شعرية ونثرية طبعت بمصر.

وقد طبع ديوان الزهاوي عدّة طبعات، آخرها للدكتور يوسف نجم، وقد طبعه الشاعر بنفسه منفصلا سنة 1924 في مصر.

و«الكلم المنظوم» طبع منفردا 1908، وهو أول دواوين الزهاوي يتضمّن البوابة الشعرية إلى إعلان الدستور العثماني.

«ديوان بعد الدستور» (من إعلان الدستور إلى الاحتلال البريطاني)

- «الشذرات» (يضمّ بعض قصائد الشاعر).

- «نزعات الشيطان» (تعبير عن الشكوك، يشير إلى رباعيات الخيام).

- «رباعيات الزهاوي»، (طبع في بيروت 1933)

«اللّباب»)ديوان شعر منفصل عن الديوان، يضمّ أجود قصائد الشاعر، وقد اختارها الشاعر بنفسه، طبع ببغداد 1928).

الأوشال (الديوان الخامس وهو يضم قصائد ومقاطيع ورباعيات، طبع ببغداد 1934، ويضمّ قصيدة ثورة في الجحيم، وهو في 336 صفحة من الحجم الكبير).

- الثمالة (وهو ديوان شعر طبع ببغداد سنة 1939).

جماعة الديوان

بين الإحياء والرّومانسية

تنتسب جماعة الديوان أو مدرسة الديوان إلى الكتاب النقدي، الذي أصدره المازني والعقاد سنة 1921، والذي عنوانه «الديوان في الأدب والنقد». والجماعة تضمّ الشعراء الثلاثة المشهورين عبد الرحمان شكري (1886 - 1958)، وعباس محمود العقاد (1889 - 1964)، وابراهيم عبد القادر المازني (1890 - 1949). وقد ثارت هذه الجماعة على الشعراء المحافظين أي على جيل شوقي، وحافظ والرافعي. وقد اطلع شعراء الديوان على الثقافة العربية، وبالتحديد على الثقافة الانقليزية، ممّا جعلهم يدعون إلى تفتح الثقافة الغربية والأدب العربي على الآداب والفكر الغربي، وإلى السعي إلى التجديد، والتخلص من رواسب التقليد، وقد اهتموا في تجديدهم للشعر العربي الحديث بالابتعاد عن المواضيع والمعاني العامّة للشعر قصد تقريبه من الذات، وقد ألحوا على الوحدة العضوية للقصيدة، وعلى أبعادها الفنية والجمالية، وبادروا إلى التخلص من القافية الواحدة ودعوا إلى تنويع القوافي وإرسالها، وإلى إعادة الاعتبار للمعنى الشعري، بجعله أوسع وأعمق، وبتوسيع دائرة الإيحائية، حتى أن الشعر غدا ذا بعد فلسفي وتأمّلي، وذا عاطفة جيّاشة. كما اهتم شعراء الديوان بالطبيعة وبما يختزله من رموز ودلالات.

ولقد جسّم شعراء الديوان مرحلة انتقالية بين الاتباعية أو «مدرسة البعث» وجماعة أبولو. فقد انتقدوا الشعراء المحافظين، وطالبوا الشعر والشعراء بالإقلاع عن التقليد وعن العواطف المفتعلة والسّطحية وعن المواضيع المناسباتية والسياسيّة التي رأوا فيها تصنّعا لا يكاد يلامس عوالم الذات الإنسانية.

ولقد كان العقاد والمازني يطمحان إلى أن يكون كتابهما «الديوان في الأدب والنقد» في عشرة أجزاء، ولكن لم يصدر منه سوى جزئين، حاول العقاد، في الجزء الأول منه تحطيم زعامة شوقي، وهو في الآن ذاته ينتقد الصحافة، على ما ساهمت به من منظوره في تأكيد تلك الزعامة وفي الإشادة بها. أما في الجزء الثاني فقد سعى المازني إلى التهجم على المنفلوطي وعلى أدبه، الذي رأى فيه أدبا هزيلا وضعيفا، وإنه ليذهب إلى حدّ اتهامه بالتخنث والميوعة.

ولقد تجاوبت مدرسة المهجر مع مدرسة الديوان، ومع ما ذهبت إليه من مبادئ التجديد. وتتجلى بعض معاني ذلك التجاوب في كتاب مخائيل نعيمة «الغربال» الذي أصدره سنة 1923. لكن جماعة الديوان لم تعمّر طويلا بسبب ما عرفته من خصومات ومن اختلافات بين ممثليها وروادها.

ولقد ذاعت الخصومة بين شكري والمازني، إذ ذهب شكري في مقدمة ديوانه الخامس إلى أن المازني قد سرق مجموعة من قصائد الشعر الانجليزي وضمها إلى قصائده، وقد حاول أن يعود إلى النصوص المصدر لكي يثبت صحّة ما ذهب إليه. لكن المازني لم يقف مكتوف اليدين، بل عاد ليرد الفعل وليهاجم شكري في كتابه «صنم الألاعيب»، ممّا أساء بطريقة أو بأخرى للسّمعة الأدبية للشاعرين، وممّا قد يكون دفعهما إلى الاعتزال.

أمّا الشاعر عبد الرحمان شكري فقد ولد في بور سعيد، وتخرّج من مدرسة المعلّمين العليا سنة 1909، وقد عمل بالتدريس ثم صار ناظرا ومفتشا إلى سنة 1923، وهي السنة التي اعتزل فيها الوظيفة ليعود إلى مسقط رأسه بورسعيد، وقد أصيب بالفالج سنة 1953، وبعدها انتقل إلى الاسكندرية، وتوفي فيها سنة 1958.

ولعبد الرحمان شكري سبعة دواوين هي: "ضوء الفجر"، "ولالئ الأفكار"، و"أناشيد الصبا"، و"زهر الربيع"، و"الخطرات"، و"الأفنان"، و"أزهار الخريف"، بالإضافة إلى ديوان ثامن جمع من الصحف والمجلات. وقد طبعت هذه الأعمال سنة 1960 في مجلد واحد يحمل عنوان «ديوان عبد الرحمان شكري»، في 690 صفحة. ولعبد الرحمان شكري كذلك كتاب «الثمرات وحديث إبليس» و«الصّحائف»، وله قصة بعنوان «الحلاق المجنون» وعدّة مقالات.

وقد آمن عبد الرحمان شكري بوحدة القصيدة، واهتم في شعره اهتماما بالغا بوصف الطبيعة، وقابل بينها وبين طبيعة النّفس البشرية، فإذا تلك النفس صورة مصغّرة للطبيعة، وقد جاشت قصائده بالأحاسيس والعواطف، وهو الذي آمن بأن العاطفة هي من المقدّمات الأساسية للشعر، وسعى عبد الرحمان شكري إلى التخلّص من ربقة الأسلوب ومن المحسنات البديعية التقليدية، مما جعل بعضهم يرى أن لغة شعره وأسلوب كتابته قريبان من لغة الصحافة وأسلوبها. وقد كتب الشعر المرسل والرّباعيات، واعتبره بعض النقاد من أوائل المؤسّسين لذلك الشعر ومن رواده الحقيقيين. وثار عبد الرحمان شكري شأنه في ذلك شأن شعراء الديوان على شعراء البعث، مما جعله يدعو إلى التخلي عن المضامين والأساليب القديمة للشعر وإلى تعويضها بالتجارب الذاتية التي تنبني أساسا على الأحاسيس والعاطفة، والموسيقى.

ولقد كان عبد الرحمان شكري متشائما إلى أبعد حدود التشاؤم. وقد انعكس هذا التشاؤم على شعره فلوّنه بنوع من الحزن والأسى والتبرم بالذات وبالناس وبالحياة والعالم. بل إنّ الحزن قد غدا ملازما لتفكيره وتأملاته، ولمواقفه، لكن ومن مزايا عبد الرحمان شكري أن أدخل للشعر المصري الشعر المرسل حتى قيل إنه أوّل من أدخل ذلك النوع من الشعر إلى مصر.

والشعر المرسل هو نمط من أنماط التجديد في الشعر العربي الحديث. وهو النمط الذي سبق الشعر الحرّ، ومهد له بطريقة أو بأخرى. وهو الشعر الذي تبلورت معالمه وبعض خصوصياته مع مطلع القرن العشرين، وأهم تلك الخصوصيات أن يكون موزونا دون الالتزام بالقافية. ويذهب بعض النقاد إلى أن أول من أبدع الشعر المرسل هو جميل صدقي الزهاوي في جريدة المؤيد القاهريّة. وهم يستشهدون بقصيدته "الكلم المنظوم" المنشورة سنة 1908. ومعنى الشعر المرسل لدى الزهاوي هو اعتماد الشاعر على الوزن دون اعتماد على القافية فهو شعر عمودي لا التزام فيه بالقوافي، ويستند الزهاوي في تصوّره للشعر المرسل إلى مرجعية شعرية عربيّة. بينما يستند الشاعر اللبناني أمين الريحاني (1886 - 1940) إلى مرجعية أورو-أمريكية. وكان الريحاني قد تجوّل في الشرق والغرب، وبالأساس في البلدان الأوروبية والأمريكية، وله حوالي خمسين مؤلّفا بعضها بالعربيّة، وبعضها الآخر بالانقليزية. فمن تلك المؤلفات ما نشر في حياته ومنها ما نشره أخوه ألبرت بعد وفاته. وقد اشتهر الريحاني في المهجر، وعرفه القراء قبل حتى أن يعرفوا جبران خليل جبران ومن حوله. وقد يكون الرّيحاني حسب بعض الدارسين أوّل من كتب الشعر المنثور. وقد كان متأثرا في كتابته الشعر المرسل بالشاعر الأمريكي وولت وتمان Walt Whitman (1892-1819) صاحب الكتاب الشهير "أوراق الأعشاب" 'Leaves of Grass" الذي طبع تسع مرات، وقد التصقت حياة الشاعر التصاقا وثيقا بهذا المؤلف، وهو الذي

ما فتئ يثريه في كل طبعة. ولقد غادر وتمان المدرسة في الحادية عشرة من عمره، وتقلّب في مهن عديدة فكان معلّما، وصحافيا، وأخيرا ممرّضا. وهو المسمّى بشاعر الحبّ والوصل والموت والانبعاث. وكان وتمان عدو المادّية، واثقا من مستقبل أمريكا، مشيدا بالدور المستقبلي للشّعر. وإنه في نظر العديد من الدارسين من أكبر شعراء أمريكا ومن أعمقهم أصالة.

وما مبادرة عبد الرحمان شكري إلى كتابة الشعر المرسل سوى محاولة جادّة تهدف إلى تطوير الشعر العربي وإلى إخراجه من التقليد والجمود وإن كانت تلك المحاولة بمثابة المرحلة الانتقالية الممهّدة للتيار الرّومانسي في الشعر العربي الحديث.

ولقد كان عبد الرحمان شكري صديقا لعبّاس محمود العقاد إذ كان مثله، ومثل المازني ذا ثقافة انقليزية واطّلاع واسع وعميق على الآداب الغربية. ولقد قدّم العقاد للجزء الثاني من ديوان عبد الرحمان شكري، كما كان قدّم لديوان المازني.

وعبّاس محمود العقاد ولد بأسوان سنة 1889، وتردد على الكتاب ثمّ على المدرسة الابتدائية والثانوية، وكان تلميذا ذكيا موهوبا. ورحل إلى القاهرة في الرّابعة عشرة من عمره دون أن يتمّ دراسته، لكنه ما فتئ يعمقها ويطوّرها معتمدا على مجهوده الخاص، وذكائه وحصافة عقله. وكان العقاد مثل شكري ثائرا على مدرسة البعث الشعري، وعلى شعرائها متمرّدا على تقليدهم وتقليديتهم، وعلى انخراطهم في النماذج الشعرية العربية القديمة. وهو ما جعله يهاجم حافظ ابراهيم وأحمد شوقي، وآثار تلك الثورة المحتدمة على أحمد شوقي وعلى ما يمثله من تقليدية جلية في كتابه "الديوان" الذي كتبه مع المازني. وللعقاد أربعة دواوين شعرية هي "يقظة الصّباح" و"وهج الظهيرة" و"أشباح الأصيل" و"عابر السبيل". وقد طبعها مجموعة سنة 1928 تحت عنوان "ديوان العقاد" وترك العقاد والمازني التعليم إلى الصّحافة. وتعرّف

العقّاد على سعد زغلول وأصبح كاتب حـزب الوفـد، والمتحـدّث باسـمه في الجماهـير، وقـد اهـتم أساسا بكتابة المقالة الساسية التي كان ينشرها في جريدة "البلاغ" الوفديّة، والتـي كـان ينهـل فيهـا من الفكر العربي، ومن مختلف مكتسباته في مجال الحريـة، والحقـوق الـسياسية. وكـان في خـلاف وصراع مع كتاب الأحـزاب الأخـرى وذاع خلافـه مـع هيكـل كاتـب الدسـتوريين. وظهـرت للعقّـاد مؤلفات عديدة، منها: "مجمع الأحياء"، و"مراجعـات في الآداب والفنـون"، و"مطالعـات في الكتـب والحياة"، و"الفصول" و"الحكم المطلق في القرن العشرين". وقد أودت به أفكاره وآراؤه إلى السّجن في عهد الملك فؤاد. وقد عبّر عن تجربة السجن في كتابه "عالم السجون والقيود" ثم وبعد أن خـرج من السجن، نشر العقاد ديوانه "وحي الأربعين" وحاول أن يوضح فيـه اتجاهـه الجديـد في الـشعر قصد التخلّص من براثن التّقليد. وأصدر مؤلفـات عديـدة منهـا "شـعراء مـصر وبيئـاتهم في الجيـل الماضي" و"ابن الرّومي" وقصّته "سارّة" ثم ظهر بعض دواوينه مثل "هديـة الكـروان" و"عابرسـبيل" و"أعاصير مغرب" و"بعد الأعاصير" و"ما بعد البعد" الذي طبع سنة 1945، وله منتخبات من شعره بعنوان "ديوان من دواوين". فلقد ألف العقاد في الجملة عشرة دواوين شعرية.

ثم إن العقاد اتّجه إلى تأليف السيرة والترجمة، فكتب "محمّـد" صـلى اللــه عليـه وسـلّم، و"المسيح" عليه السلام و"أبو بكر" و"عمر" و"علي" كرّم اللـه وجهه، وتوالت مؤلفاته مثل "عقائـد المفكّرين في القرن العشرين" و"اللـه" و"ابليس" و"أبو نواس" و"أنا" إلى أن توفى سنة 1964.

فلقد كان العقاد واسع الثقافة، متعدّد المواهب، متجـدّد الإبـداع، غزيـر الكتابـة والتـأليف. لكـن العقـاد رغـم حيويتـه وتوثبـه وتمـرّده عـلى المترسـب والتقليد، كان هو نفسه مقلّدا في بعض أشعاره، وبعض مؤلفاته الأخرى، ولـيس أدلّ عـلى ذلـك مـن قـصيدته النونيـة التـي نظمهـا عـلى نمـط قـصيدة لابـن

الرومي، وقصيدته الخمرية التي نظمها على نمط ابن الفارض. وقد كان العقاد معجبا بابن الرومي أيما إعجاب، مرهف الحسّ مثله، يشبهه في الأسلوب، يبحث عن المتانة والفصاحة إذ كان يعتبرهما من مقوّمات الأدب والأدبيّة.

أما ابراهيم عبد القادر المازني فقد ولد بالقاهرة سنة 1890 وتوفي سنة 1949، وكان أن التحق بمدرسة المعلمين العليا وتخرج منها وكان مولعا بالانقليزية، حاذقا لها ومتأثّرا بآدابها وكتّابها، وبالأخصّ بشعرائها مثل شكسبير(1616-1564) Shakespeare، وبيرون 1824- 1788 Byron، ومثل الكاتب والشاعر والروائي توماس هاردي (1928-1840) Thomas Hardy. كما تأثر المازني بالشاعر شيلي (1822 - 1792) Shelley، وقد درس المازني الأدب العربي القديم. وتأثر كذلك بكتّابه وأدبائه وشعرائه. وعلى غرار عبد الرحمان شكري وعباس محمود العقّاد، اهتمّ المازني بمدرسة البعث وشعرائها، فقد أنجز دراسة عن حافظ ابراهيم سنة 1951، فكان أن هاجم تيار الاتباعية وإغراقهم في التقليد. وهو بذلك يحاول مع شكري والعقاد التأسيس لمذهب جديد أو لمتصور شعري جديد قد لخّص مبادئه كتاب "الديوان" الذي ألّفه مع العقّاد. ولقد ظهر ديوان المازني الأول سنة 1913، بينما ظهر ديوانه الثاني سنة 1917، ولم يواصل المازني كتابة الشعر بل تخلّى عنه، كما أقلع عن مهاجمة الشعراء التقليديين. ويرى بعض النقاد والدّارسين أن المازني قد تخلّى عن الشعر لأنه لم يكن قادرا على التّميّز فيه.

الرومانسية هي حركة وتيار ومدرسة أدبية وفكرية وفنّية تقوم أساسا على الاعتبار لمشاعر الذات وشجونها ومشاغلها. وهي تطالب بفسح المجال لهذه الذات، وللأنـا، واسـعا لـكي تعـبّر عـن تجربة من تجاربها، ورؤاها الخاصّة بها، وعن أحلامها، وعوالمهـا الخياليّـة. وتهـدف الرّومانسـية إلى اكتشاف كلّ ما يمكن أن يتيحه الفنّ من إمكانيات ووجهات نظـر، وفـق تقلبّـات الحالـة النفسـية والروحية، والعاطفية والشعورية. وهي بذلك ثـورة وتمـرّد عـلى العقـل وعـلى الواقـع. والرّمانسـية تشيد بالخيال وبالعوالم الغامضة، وبما هو فاتن ومذهل وخارق وسـاحر. لـذلك فهـي تبحـث عـن التحرّر والانعتاق من الواقع وتدعو إلى الارتحال والتيه والهـروب (l'evasion) والغـوص في الأحـلام والاستمتاع بها. وإنها لتنزع كذلك نزوع المفتتن إلى ما هو مرضي (morbide)، وإلى ما هـو سـام أو متسام، أو رفيع أو متصاعد (sublime)، وإلى ما هو غريب، أو دخيل أو مجلوب من أماكن قصـيّة (exotique) وإلى الإيغال والغوص في الماضي الغابر والتشبّث بالعالم المثالي.

والرومانسية هي التردّي بين العالم المطلق الذي يحلم به الرومانسيون والعالم المفجع الذي يطلون عليه. والرومانسية تعبّر عن إحساس مرهف وعن شغف بلا حـدود وعـن حنـين فيّـاض ولا متناه.

وإن للرّومانسية قيمها الجمالية والأخلاقية وأفكارها ومفاهيمها وأغراضـها المحبّـذة، وهـي تسعى بلا هوادة إلى التّجديد واكتشاف ما هو غامض وملغز.

ولقد شملت الرومانسية الفنون جميعا وأثّرت فيها تأثيرا عميقا بما في ذلك فنّ الرسم والموسيقى كما شملت الآداب كلّها، وبصورة خاصة الشّعر والرّواية، كما يتجلّى ذلك في روايات القرن التّاسع عشر، لدى عدد من الكتاب الفرنسيين الكبار أمثال فيكتور هوجو Victor Hugo، وشاتوبريان Chateaubriand، وستندال Stendhal أو لدى الألماني جوزيف فون إيشندورف Joseph Von Eichendorff، وغوته Goethe، وهوفمان Hoffmann.

ولقد ظهرت الرّومانسية في ألمانيا في أواخر القرن الثامن عشر حتى أن الشاعر الألماني فريدريش نوفاليس (1801 - 1772) Friedrich Novalis يردفها بقوله سنة 1728: "يجب على العالم أن يكون رومانسيا، لكي نجد المعاني الأصيلة. فعندما أعطى الأشياء العادية معنى مهيبا (أوجليلا) Auguste، وللحقائق المألوفة معنى غامضا، ولما هو معروف شرف المجهول، ولما هو محدود، مسحة أو انعكاسا أو شعاع اللامحدود، فأنا أجعلها رومانسية".

لقد بدأت الرومانسية سنة 1820 ثم ما فتئت تتبلور وتتجلى وتنتشر. وإنها لتعني منذ بدايتها الفنّ المتأسس، أو المنبني على الخيال والعاطفة. ولأن كل المقوّمات التي تنبني عليها الرومانسية هي غير محدّدة أو هي فضفاضة وغامضة فإن تعريفها يبقى صعبا، أو كما تقول كليردي دووارس: "إن تعريف الرومانسية، هو أنّها غير قابلة للتعريف". ولقد حاول عدد كبير من الباحثين والدارسين تعريفها دون التوصل إلى تعريف مشترك موحّد يحدها ويلمّ بها. بل إن بعض المبدعين الكبار والشعراء حاولوا أن يقدموا تعريفهم الخاصّ لها، أمثال الشاعر الفرنسي بودلير الذي قال في تعريفها: "بالنّسبة إليّ، الرّومانسية هي التعبير الأحدث والأقرب من العصر للجمال..."

وتعود الرومانسية في جذورها إلى تصور الحياة المتصلة بالرواية وهو تصوّر يناقض العقلية القديمة والتّصورات العادية والمستهلكة والكلاسيكية للحياة. وينتهي المطاف بالرومانسية إلى عقلية القرون الوسطى الغارقة في التدين، وإلى مجتمع قائم على الفروسية، شغوف بالمعجزات وبالإيمان.

وفي القرن الثامن عشر ستحاول الرّومانسية الانفصال والتّمايز عن فلسفة التنوير التي عرفها هذا القرن، وهي بذلك حاولت التخلص من الماضي، والانخراط في العصر وفي المستقبل. وقد بدت الرومانسية إذاك وكأنها مرض العصر (le mal du siècle). وهي عبارة قد استخدمها ولأول مرة الشاعر الرومانسي المعروف الفريد دي موسيه Alfred de Musset سنة 1836 في مؤلفه الشهير "اعترافات شاب من العصر" « la confession d'un enfant du siècle ». وهو مؤلف يدرس أوضاع الشباب، وهم يواجهون أحلامهم بالحرية وبالارتقاء الاجتماعي. وهو الموضوع الذي اعتنى به كذلك الكاتب فيكتور هوجو في "الشرقيات" Les Orientales.

وتعني عبارة "مرض العصر" شعورا بالقلق والضيق والاندفاع، مع شعور بالإلهام. فالرومانسي المريض بالمعنى الاصطلاحي يشعر بعدم التلاؤم والانسجام والعجز عن مواكبة الأحداث والتغيّرات التي يمرّ بها النّاس والمجتمع. وإنه ليشعر بانقلاب الأحداث التّاريخية وهو ما كان يشعر به أو يحسه بطل الفريد دي موسيه بما أن الحياة صارت فاقدة للمثالية والسمو والقيم. فالرّومانسيّ عموما يريد أن يكون بمعنى أن يصبح فاعلا ومجديا ومساهما، ولكنّه في الآن ذاته يشعر بالعجز. يريد أن يكون بطلا ولكنه أبعد ما يكون عن البطولة، فكأنّه كائن سام فقد مكانته السّامية، كما فقد مكانته الاجتماعية. وهو إذ يهزه الحماس وفورة العاطفة يتّهم نفسه بنفسه، ويتّهم

المجتمع الذي هو سبب في إقصائه وتهميشه، والذي هـو غـير قـادر عـلى الإصـغاء إليـه. ويتعـدى اتهامه للمجتمع إلى اتهام "الفكر البورجوازي". وبذلك يكون الرومانسي كما أكّدنا منذ البداية ثـائرا ومتمرّدا ضدّ القوانين والانصياع لها. (Le romantique est un anticonformiste). وهـو في كـلّ ذلك يداري حزنه وآلامه وعذابه وهو إذ يضحك إنما لكي يقنع ذاته الغارقة في الشجن. يهزه الحنـين إلى الأزمنة السّحيقة والأماكن القصيّة، وهو يعرف أن الإنسان محكوم عليه بالشقاء الذي قد يفضي به إلى الانغلاق في عالم الأحزان الذي هو في الآن ذاته مشج ومؤنس له، بل إن الرّومانسي في حاجـة إلى هذا العالم كما هو في حاجة إلى الحزن، لأنه مكمن الإبـداع والـرّؤى. ويحبّـذ الرّومانـسي معنـى الانحطاط في إبداعه وإنه ليجعل من ذلك المعنى غرضا بعينه، كما يحبّذ التّلاشي، ومعـاني الانحـلال والثورة والغضب، وهو يتفنّن في المشاهد المجسّمة لها مثل مشاهد الخريف، والمطـر والعواصـف، وانه لينتابه شعور بعدم الرّضا، وهو يستثمر هذا الشعور لكي يبرّر هروبه من العـالم، ومـن الواقـع إلى الحلم والخيـال، حتـى قيـل "إن الخيـال في الرّومانـسية هـو الملكـة الرئيـسيّة" ويكـون هـروب الرومانسي في المكان والزمان. وقد تجرفه غرائزه وميولاته إلى مـا هـو فـضيع وإلى مـا هـو منحـرف فيبدع منهما نمطا في الكتابة ونمطا في الكلام يريده الرومانسي أن يغيّر العالم.

وكما أن الرومانسية تحاول القطـع مـع الكلاسـيكية، فهـي تحـاول توسـيع مـصادرها ومراجع إيحاءاتها وإلهامها. وتغـدو الطبيعـة لـدى الرومانـسي مـصدرا مـن مـصادر الإلهـام الأساسيّة، وهي لديه متجدّدة بصفة دائمة، لأنه يبحث عن تجددها كما يبحث عن التغـرب والتحيّر، أو الإحساس بالغربة le dépaysement. وإنه لينشد الفضاءات الواسعة والشاسعة، واللامتناهية والحركة التـي لا تنـضوي تحـت قـانون دقيـق وواضـح ومـسطر. وقـد تـسيطر

على المشاهد الطبيعية التي يحبذها الجبال والبحار والأنوار والعواصف، لأنها وإن كانت تدلّ في ظاهرها على الاتّساع والثورة والغضب، فهي في جوهرها إنّما تعكس أو تختزل الحالة النّفسية، والعوالم الباطنيّة والعواطف الخفية التي تعتمل في ذات المبدع الرّومانسي، الذي يرى في الطبيعة ملجأ وأمّا أو حبيبة يسرّ إليها بالمناجاة والشكوى، ويتأسى في أحضانها، ويبثها شكواه وعاطفته. وهي في عينيه جملة من الرّموز تختزل معاني الحياة والوجود. وهو في تأمله لها، إنما يحاورها ويتحاور معها محاورة عميقة وخفيّة، هي من مضامين تأملاته الرومانسية التي تنكشف من خلالها التجاوبات لدى هوجو، ولا مرتين وبودلير.

والرومانسي مفتون بالبلدان الأجنبية، والبعيدة القصيّة، وهو يعبّر عن حنينه إليها حنينا ممزوجا بعاطفة رومانسية تختلط فيها المقدرة الفنية والوصف والرسم والتصوّرات الخيالية الرائعة المثيرة للإعجاب. وقد تبلور كل ذلك في الأدب الرومانسي وفي بحثه عن عوالم جديدة، وبالأخصّ عن عوالم الشرق الفاتنة الساحرة. تلك هي التصورات التي نجدها عند هوجو، وشاتوبريان، وستندال، وميرمي.

لكن الغريب والتغريب لا يتأتيان فقط من هذا الحنين إلى تلك البلدان والفضاءات، ولكن كذلك من الحنين إلى الماضي، ولقد استأثرت الأجواء والمشاهد المصورة للعصور الوسيطة على العديد من المشاهد الرومانسية.

بل إن لفظة رومانسية romantisme تعود في جوهرها إلى روايات القرون الوسطى (روايات التروبادور، والروايات التي تمتدح المسيحية). فالرومانسيون، وفي حركة إبداعية خيالية، أعادوا بواسطة كتابتهم النثرية والشعرية، اكتشاف القرون الوسطى، وما عرفته من فنون قوطية. كما اكتشفوا قصورها، وعوالم الفروسية فيها، فقد ملّ الأدباء والمبدعون البطولة التي يصوّرها الأدب الكلاسيكي لأنها تقوم على العقل، وعلى ما هو إنساني،

وعلى ما لا يكاد يخرج عن الأنماط الإنسانية، وأصبحوا يبحثون عن بطولة جديدة تخرج عما هو عادي ومألوف، وتنبني على الحب الخارق والشغف اللامعهود. فبعد ما كان أدباء القرن الثامن عشر منشغلين بالبحث عن السعادة، أو عن صور السعادة الممكنة، صارت صور الشقاء والعذاب هي التي تستهويهم، وانقلبت صور الحبّ الرومانسي إلى بحث عن المغامرة والمجهول في اتصالهما بالموت وبالكوارث أو الأحداث الخارقة. وفي خضمّ كل هذه المتغيّرات الرومانسية تضخمت الأنا المبدعة، والأنا البطلة. وأصبحت الأنا محور الإبداع ومحور العالم. وبينما كان فلاسفة القرن الثامن عشر ينقدون الدين وبالأساس المسيحية، أصبح الرومانسيون يطمحون إلى إبداع منغرس في الروحانية والدين، وهو ما جعل العلاقة بين الإنسان وخالقه تحتلّ مكانة جوهرية. ولتلك العلاقة اتصال بالطبيعة، التي اتصفت لدى الرومانسيين بالجلال والوقار وبجمال روحي وعاطفة عميقة. وإنهم ليلحون على الرحلة والارتحال والسفر بما أنّه حركة في الزمن تتغيّر معها الطبيعة بتغيّر المكان. بل إن السفر والتجوال والسياحة تضمن للمبدع الرومانسي، اكتشاف ما هو ساحر وخلاب في العالم وفي الطبيعة، وتضفي على الإبداع سحرا يضاهي السحر والافتتان اللذين شعر أو أحس بهما المبدع. ولقد شهدت تلك الحركة تدرّجا وتطوّرا لدى الرومانسيين الذين كانوا في فترة ما قبل الرومانسية يكتفون بنوع من البكائية الّتي يتحدث عنها روسّو، أو بنوع من الافتتان الذي يشعرون به وهم يتوقفون في تجوالهم إجلالا وإعجابا بمناظر الريف والطبيعة. ولقد ساهم أعلام الرومانسية أمثال فيكتور هيجو، ولا مرتين، والفريد دي فنيي وموسيه في نقل كل ذلك إلى أشعارهم باعتبار أن العواطف من ركائز الرومانسية ومقوماتها، وهو ما جعل صورة البطل الرومانسي تغدو موضة، ومثالا يحتذى في الحياة والفنّ.

وكانت الرومانسية منذ أواخر القرن الثامن عشر قد أعلنت حرية التعبير، باعتبارها حقا لا يمكن التراجع عنه أو المساومة فيه، بل هي حق مطلق يخلّص الإنسان من الضغوطات والعراقيل والعوائق، حتى أنّه قيل عن تلك الفترة، إنها فترة حقوق الإنسان والوعي العميق بتلك الحقوق، لأن الهدف الرئيسي بالنّسبة إلى المبدع الرومانسي هو التعبير عن مشاعره العميقة والخاصة بكل حريّة. وقد ألح الرومانسيون على الموسيقى لأنّها قادرة على خلق الانفعالات والعواطف الإنسانية التي لا يقدر عليها غيرها.

فالرومانسية، بما أنها ستصبح الأدب الجديد المؤسس لجمالية جديدة ولثورة جديدة على الأنموذج الكلاسيكي، وعلى القوالب الجاهزة، ستحتلّ المرتبة الأولى في النصف الأول من القرن التاسع عشر في ألمانيا، وفي عدد من البلدان الأروبية. وهي في انقلترا تدل على جلال الطبيعة وعظمتها، وعلى الأبعاد الملحميّة في الأدب، وعلى ما يمكن أن نستلهمه من الملاحم القديمة وعوالمها الخيالية السّاحرة.

لذلك وكما ألحنا فإن تعريف الرومانسية يبقى غير دقيق، وغامضا، وفضفاضا، وصعبا على التصنيف، كما هو صعب على رسم الحدود وتعيينها، حتى أنّه يعني أحيانا الشيء وضدّه، لأنّ الرومانسية تقوم في ما تقوم عليه، على الجمع بين المتناقضات. كما أنه يصعب تعريف الأنا الرومانسية بسبب تغيّراتها، وتقلباتها وتضارب الأفكار والعواطف والأحاسيس التي تعتمل فيها، وبسبب التفخمات التي تطرأ عليها. وهذه الأنا كما يعبّر عنها أصحابها يمكن مقاربتها أو تحديدها من خلال علاقة الأنا بالكون. وقد تكون تلك العلاقة حدسية تنبني على التفاعل بين الذات وغيرها، أو بين الأنا والآخر والكون. وهو ما يجعل هذا الكون منعكسا داخل الذّات.

لقد اتسم القرن التاسع عشر في أوروبا وبالأخصّ في فرنسا، بنوع من الاضطراب وعدم الرضا، وهو شعور قد ساهمت في بلورته الثورة الفرنسية

(1789) التي عقبتها حكومات متتالية، وكان من نتائجها هزيمة نابليون في واترلو سنة 1815. وقد خلّف ذلك شعورا بالريبة والخوف. كما شهد المجتمع الفرنسي أنساقا ومبادئ جديدة، نتجت عن التحوّلات التي عرفها المجتمع بسبب الثورة الصناعية 1780 - 1850.

فبسبب التحولات وجد الأدباء والشعراء والفنانون أنفسهم على هامش هذا المجتمع الجديد، وقد داهمهم التغيّر الكبير والعميق، وأحدث في نفوسهم شرخا عميقا، ونوعا من الشعور الذي يختلط فيه القلق والاضطراب، بنوع من الخيبة والشكّ، والرّيبة بالمستقبل، وهو ما سمّي بمرض العصر، وتختلط بذلك الشعور عاطفة غريبة ممزوجة بنوع من الحنين واليأس. وقد هرب هؤلاء المبدعون إلى خيالهم، وإبداعهم، اللّذين أصبحا خشبة النجاة بالنسبة إلى هؤلاء، والطاقة التي يستمدون منها رموزهم وصورهم الإبداعية، والتي بها ومن خلالها يفسرون رؤاهم للحياة والوجود والكون. وهو ما يعبّر عنه تقريبا الفريد دي موسيه في سيرة ذاتية كتبها بعنوان: "اعترافات ابن من أبناء العصر" يصف فيها صورة من صور الفوضى التي أصبح يتخبّط فيها الشعب الفرنسي بين إرادة الملكية، والحرية، والدين والدستور وفي الأخير أصبح الشعب لا يريد شيئا.

فقد أطبق التشاؤم على المجتمع الفرنسي وعلى حياة الفرنسيين، وأصبحت صورة الموت ومشاعره تسيطر على العقول وعلى حياة الأفراد.

وبحكم هذه التقلبات والتغيّرات، وبحكم التّردي الاجتماعي الذي أصبح عليه الفنانون والأدباء، وبحكم ما يتخبطون فيه من عواطف ومشاعر قد تكون عادة متناقضة، صارت فكرة الموت من الأفكار المسيطرة على الرومانسيين، خاصة أنهم أصبحوا يعتقدون أنهم في زمن غير زمانهم، وفي مكان غير مكانهم، وهو ما جعل فكرة الموت تلوّن مشاهد الحياة التي أصبحت بمثابة الحمل الثقيل أو الجحيم ممّا جعل بعض الرومانسيين يعبّرون

عـن قـرفهم وتقـززهم إزاء الحيـاة، وهـو مـا عـبّر عنـه شـاتوبريان في كتابـة "رينـي" René 1802.

كما رأى بعض الرومانسيين الآخرين الموت في صورة الخلاص أو المخلص مـن الحيـاة، وأنـه ليعني في بعض هذه الصور الحرية والانعتاق. فالموت لدى الرومانسيين يستدعي التفكير والتأمـل والدخول في أجواء من الرهبة والخـوف مشـوبة بنـوع مـن الحنـين والافتتـان، حتـى لكأن الحيـاة والموت وجهان لحقيقة رومانسـية واحـدة. ولقـد صـوّر بعـض الشـعراء مشـاعر الفشـل والهزيمـة والحنين والتّشاؤم بعاطفة خاصّة سمّوها le spleen. وهي عاطفة تلون الموت بالأمـل، بـل تجعـل من الموت غاية للحياة كما يتجلى ذلك لدى الشاعر الفرنسي بـودلير. وبـذلك أصبح للمـوت طعـم ورائحة ولـون. مـما جعـل الشـاعر يميـل بطريقـة واعيـة أو لاواعيـة إلى مختلـف المعـاني والرمـوز والدلالات المرتبطة بالموت، كمشاهد الدّفن والاحتضار، والشقاء والألم والعذاب، وسيضفي الكتـاب والشعراء والفنانون الرومانسيون ما لا يحصى من المعاني الفاتنة والسّاحرة على الموت، وهو ما قـام به تيوفيل غوتييه Théophile Gautier في إحدى أقاصيصه بعنوان "الميتة العاشقة".

ويعتبر الحبّ، والعشق والتوله والشـغف بالأشـياء مـن المفـاهيم والقضـايا والأفكـار التـي تنبني عليها الرومانسية، لأنها أصل الطاقة الإبداعية، ومنبع الإلهـام إذ كانـت محفوفـة بالمصـاعب وبالحزن، وهي أصل الثورة على الذات وعلى أوضاعها، والثورة على ما هو سائد وعلى الآخر. ونحن نذكّر هنا ببعض أبطال ستندال مثل جوليين صورال، وبعض أبطال بلزاك مثل راستينياك.

ويعتـبر الـزمن محـورا رئيسـيا في الشـعر الرومـانسي، وفي العديـد مـن مجالات الإبداع الرومانسية، فالزمن هـو غـريم الشـاعر لأنـه يسرق منـه زمـن

السعادة، وكل ما يحبّ. فيتمنى الشاعر إيقافه، أو ينتهي بالاستسلام إليه، وهو مرتبط كذلك بزيف الحياة والوجود، وزيف الإنسان عموما.

لكن الرومانسي، رغم كل ذلك يريد أن يكون فاعلا في التاريخ وفي المجتمع وفي التغيّرات التي تحصل فيه. لذلك نجد بعض الرومانسيين ينخرطون في الحياة السياسية، وفي النشاط السياسي، مثل لامرتين، وهوجو، وفينيي، وهم يأخذون على عاتقهم مسؤولية تغيير مجتمعاتهم، أو على الأقل القيام بمهمّات فيها، بل أكثر من ذلك هم يطمحون إلى الارتقاء بالوضع الإنساني، تماما كما يؤمن بذلك الزعماء والقادة، حتى أن تلك الألفاظ تطلق على الشاعر الرومانسي الذي هو بمثابة المنارة التي تهدي السفن، أو النور الذي يضيء الظلمة رغم أن الرومانسي في المجال السياسي كان في البدء محافظا وأنانيا وانتقائيا... ثم بدأت مواقفه تتغير شيئا فشيئا بفضل إيمانه بالديمقراطية وبالكونية وبالبحث عن مثل عليا، ودفاعه عن قيم الخير ضد قيم الشرّ، والقيم الروحية والأخلاقية، ضد القيم الماديّة.

نشأة المذهب الرّومانسي في فرنسا

عرف المذهب الرومانسي الفرنسي عند نشأته مرحلتين هامتين. المرحلة الأولى تألقت فيها الكاتبة والناقدة الفرنسية مدام دي ستال: Mme de Staël [1] وهي المرحلة التي تفتح فيها الأدب الفرنسي على الأدب الأجنبي خاصة على الأدب الألماني. أما المرحلة الثانية فقد سيطر عليها الكاتب والشاعر الفرنسي فيكتور هوجو.

ويمكن اعتبار كلّ من الفترتين ثورة ورفضا للذّوق الكلاسيكي الطاغي آنذاك. لكن أبى الرومانسيون تشريع قوانين جديدة ماعدا قانون الحرية والدعوة إليها. ورغم ذلك عرفت الرومانسية فيما بعد قوانين متعدّدة ثار عليها الثائرون خاصّة الواقعيّون. ولقد لعبت مدام دي ستال دورا رئيسيا في التبشير بالمذهب الرومانسي وفي ترسيخ مبادئه.

وقبل نشأة الرومانسية، كانت الأوساط الفنيّة الفرنسية تعاني من انغلاق خلقيّ وأدبي جعل مجموعة من الأدباء وعلى رأسهم مدام دي ستال يتوقون إلى عالم جديد منفتح يأخذ بعين الاعتبار ما يجري وما يحدث في الأوساط الأدبية في الخارج.

وبدأ هذا التّوق يتشكل ويتجسّم أثناء المناقشات التي كان يقوم بها هؤلاء الجماعة في الصّالونات التي كانت تضمهم. ثم ازداد هذا التشكل

---

[1] -de Staël - Holstein: (Germaine Necker, baronne de, dite Mme de Staël, Paris, (1766-1817).
كاتبة وناقدة فرنسية، دعت إلى الثورة وعرفت النفي وعاشرت Benjamin Constant وسافرت عبر أوروبا وبشرت بالنظرية الرومانسية في كتابها De l'Allemagne وكتبت روايتين Delphine وCorinne.

اتضاحا عندما زار هؤلاء الأدباء الجدد بعض البلدان الأجنبية ليعودوا منها بنماذج جديدة. لكن بهذه الزيارة ضيّعوا شهرتهم وشهرة صالوناتهم، إذ لمّا رجعوا، كان خصومهم أقوى منهم في الأوساط الأدبية. ورغم ذلك فقد تواصل اندفاعهم نحو التجديد والثورة وبدأت مفاهيم جمالية جديدة تحلّ محلّ علم جمال القرن الثامن عشر المغلق، مفاهيم تنبع من العالم الخارجي وتضرب في الأعماق السرية للأنا.

ولقد وضعت مدام دي ستال عدّة اقتراحات في أعمالها. ويمكن تلخيص هذه الاقتراحات كما يلي:

- تحدّثت مدام دي ستال عن علاقة الأقدمين بالمحدثين فرأت أن القوالب والأنواع الأدبية الكلاسيكية قد بلغت درجة من الكمال وأثّرت في الإبداع والابتكار بصورة مباشرة أولا مباشرة، إلاّ أن المحدثين يمكنهم بلوغ هذا الكمال بصورة أخرى. ففي الشعر مثلا، بلغ القدامى الكمال في «الوصف الحي للأشياء الخارجية»، إلاّ أن المحدثين يستطيعون بلوغ الكمال في «وصف خلجات النفس».

- إن تقدّم الفكر البشري والأثر الفنّي لا يمكن أن يحدّ. وإن الكمال في هذا الحقل لا يمكن أن يكون جامدا لأنّ التقدّم الماديّ يجرّ إلى تقدّم العقل ولأن كلّ أنواع التفكير تستفيد من التقدّم العلميّ.

- إن الذوق خاضع لعقلية عامة ولحالة معينة من التمدّن. لذلك وجب توسيعه وتنويعه كلما انتقلنا من حالة تمدّن إلى حالة أخرى.

- إن الأوضاع الاجتماعية الجديدة التي تتحدث عن الثورة الفرنسية تتطلّب أدبا جديدا ورؤية جديدة تختلف في المبدإ والمادّة عن الرؤية التي كانت سائدة.

ولقد كان تقليد الأدب الإغريقي الرّوماني سائدا في فرنسا وبقي هذا التقليد ظاهرا في الأدب الكلاسيكي الذي كان يتخذ الأدب القديم مثالا وأنموذجا، إلا أن هذا الأدب القديم كان مرتبطا ارتباطا وثيقا بالمناخات الجنوبية التي هي مناخات ولادته ونشأته.

فالأدب الكلاسيكي يتّجه إلى الفكر وعن طريقه يخاطب القلب، أما الأدب الرومانسي فهو يتجه مباشرة إلى القلب. الأول يتصف بالبساطة والصّفاء وبعض الخيال والثاني يتميّز بالغوص في الذات وبالتأملات المبهمة والتحليق في عالم الأحلام.

بل إن النفس في الأدب الجديد تستمدّ عظمتها ونبلها من عاطفتها المؤلمة في مواجهة مصيرها.

ويجب على الأدب الفرنسي أن يتفتح على الآداب الأجنبية خاصّة على الأدب الألماني لما يوفره هذا الأدب من حبّ للطبيعة ومن فلسفة.

وبالنسبة إلى الشعر، لن يكون مقياس الشعر الحقيقيّ من حيث دقّة نظمه مهما بلغت فيه المهارة. فالشعر حالة نفسية وطاقة خلاّقة يمكن أن يعبّر عنها أو أن لا يعبّر. والشعر هو تفخيم العاطفة والخروج عن الأرض والارتقاء إلى حالة التناغم السماوي. أما الغرض الثابت في نفس الشاعر الذي يجب أن يكون حاضرا ساعة الإلهام «هو لغز مصير البشريّة».

- يجب على الأعمال النقدية أن تنطلق من الآثار كشيء متحرّك، يتغيّر بتغير المجتمع والسياسة ويجب أن يكون هدف هذه الأعمال، استخراج الجمال دون الاعتناء بمطابقتها للقواعد الفنية.

- على الرّواية أن تكون أخلاقية وأن تقرب ظروف أشخاصها من ظروفنا حتى نشعر وكأنّنا نعيشها. وهذا ما فعله الرّوائي الانجليزي سمويل

ريشاردسن[1] Samuel Richardson، الذي جعل من الألم مثلا أعلى رغم أنه حاول أن يكون في رواياته قريبا من الواقع ومعلّما عاطفيا. وكذلك عمل بهذا المبدإ الرّوائي والصّحفي والكاتب المسرحي والشاعر الانجليزي هنري فيلدنق Henry Fielding[2].

دعوة شاتوبريان [3] إلى تجديد المفاهيم الجمالية.

إن شاتوبريان يحكم على الأثر الفنّي بالحكم على قيمته الجمالية. فهو يرى أن هدف كلّ فنّان هو إبداع الجمال الأخلاقي أو الجسدي. فالغاية ليست في التأثير الذي يحدثه العمل الفنيّ ولكن في الشعور بالجمال الذي ينتجه ذلك الفنّ. في نظره: «الدموع الحقيقيّة هي التي تسيلها قصيدة جميلة يتساوى فيها الإعجاب بالألم».

ويرى شاتوبريان أنه يمكن للمؤلف أن يجد هذا الشعور بالألم في المسيحية، بل إن الكتاب المقدّس عنده هو أجدر بالتقليد من الإلياذة والاوديسية l'Iliade et l'Odyssée لأنه أخصب بكثير من التقليد الإغريقي اللاتيني. فالديانة المسيحية عنده هي منبع من منابع الفنّ، بل هي مصدر إلهام الحياة الباطنية إذ عزلة الشاعر المسيحي تبقى أكبر من عزلة الشاعر الإغريقي، لأنه يعانق الأبد.

1- Samuel Richardson (Derbyshire, 1689-Londres, 1761)
كتب أولى رواياته التي لاقت نجاحا باهرا: Paméla ou la vertu récompensée التي أثرت في Goldoni. كما ألف العديد من الروايات الأخرى.

2- Henry Fielding (1707, Lisbonne 1754) . أنتج العديد من المسرحيّات الهزلية وألّف رواية نقدية لاذعة la vie de Jonathan wild le Grand (roman satirique) ولقد عارض عاطفية رشاردسن Richardson ورغم ذلك فانه بقي قريبا من هذه العاطفية في 18 جزءا من كتابه Tom Jones. وكان Walter Scott يعتبره أب الرواية الانجليزية.

3- (François René, Vicomte de) Chateaubriand (Saint-Malo; 1768 - Paris 1848)
قضي فترة المراهقة في بريطانيا La Bretagne وفيما بعد انقطع عن مهنته العسكرية بسبب الثورة الفرنسية. ثم هاجر إلى انجلترا وبعدها عاد فألّف كتابه عبقرية المسيحية Le génie du Christianisme ثم ذهب إلى المشرق. ولعب دورا سياسيا هامّا عند رجوع السلالة الملكية إلى العرش ووضع العديد من المؤلفات.

وهذه العاطفة المسيحية التي كانت حاضرة في ذهن شاتوبريان، عندما وضع كتابه: عبقريّة المسيحية Le génie du Christianisme، لم تتغلّب على العاطفة الجمالية التي كان يهدف إليها، بل إنه عندما يتحدث عن الملحمة يوصى بأن تكون الديانة عنصرا ثانويا.

أما فيما يخص النقد فإن شاتوبريان يوصي بالابتعاد عن نقد النقائص بالتوجّه إلى النقد الكبير الصعب للجمال.

ارتساما المذهب الرّومانسي الأولى

لم يكن هدف مدام دي ستال وشاتوبريان الأوّل القيام بثورة أدبيـة أو بعـث مـذهب أدبي جديد وانما كانت غايتهما إثراء الأدب الكلاسيكي وتوسيع آفاقه. لكن لم يفهم النقاد هذه الغايـة إذ ظلّ مثالهم كلاسيكيّا بل ظلّوا هم أنفسهم يدافعون عـن هـذا المثـال مـما دفـع الأدبـاء والـشعراء الجدد إلى التعبير عن فنهم الجديد وإلى بلورة ميولاتهم فيما يشبه نظريات كان من نتائجها ظهور بعض الفوضى في المحاولات المذهبيّة الرومانسية التي كانت تفتقر خاصّـة إلى المنطـق وإلى التعبـير العميق.

فبعد ما كان المذهب الكلاسيكي يقوم على النظام والانضباط كرد علي العـصر الوسـيط الـذي كان يرتكز على الحرية الشخصية وعلى اختلاف الطرق الفنية، أصبح الرومانسيّون يـدعون إلى توسـيع الذوق الكلاسيكي الضيّق وإلى الثورة على القواعـد المـضبوطة وإلى اسـتقلالية الفـنّ وإلى التركيـز عـلى الموهبة الفنّية. بل إنهم اصبحوا يدعون إلى رفض القياس ورفض كل النظريات الدّاعية إليه.

وبـدأ الأدبـاء الجـدد يهربـون مـن المجـرّد إلى الواقـع ويتـصدّون إلى النظريـات القائمـة على الحشو ويركبون خيالهم مطيّة إلى الخلق والابتكار بل أصبحوا ينبـذون الملكـات الديالكتيكيـة لكنّهم في كلّ ذلك ينشدون الخلق أكثر من التنظير، والإبداع في العمل الأدبي أكثر من إيجـاد طـرق جديدة.

لهذا السبب لا نجد تنظيرا للمذهب الرّومانسي يضاهي ما نجده من تنظير للمذهب الكلاسيكي. لكنّنا نجد تعاريف لهذا الأدب الجديد ومجموعة من وجهات النظر تتعلّق بنوعين من هذا الأدب: المسرح والشعر الغنائي.

بل إن أغلب تعاريف الأدب الرّومانسي وضعت قبل أن يبلغ هذا الأدب ذروته. وهي تعاريف تتعلّق بالفكر الرومانسي أكثر ممّا تتعلّق بالأشكال الرومانسية التي هي جدّة هذا الأدب وميزة الفنّ الرومانسي، وهي تعاريف تبقى في أغلب الأحيان غامضة.

من بين من عرّفوا هذا المذهب نجد سينانكور[1] Etienne Pivert de Senancour وهو كاتب فرنسي عاش عيشة الوحدة والتشرّد ووجد في نظريات روسو Rousseau وفي مذاهب الاشراقيين [2] (Les doctrines illuministes)، العزاء لخيبة أمله وحاجته إلى المطلق اللتين لم يجد لهما حلاّ في المسيحية. وأتى تعريفه للرّومانسية في كتابه 1804 Obermann الذي يعتبر سيرة ذاتية والذي يظهر فيه نوع من القلق الوجودي. لكن هذا التعريف للرّومانسية لم يكن تعريفا متكاملا، بل يقتصر في كثير من الأحيان على الإضافات والملاحظات التي تبرر تفكك الشكل وشذوذه.

أما الكاتب الفرنسي ستندال[3] Stendhal فقد تحدّث عن الرومانسية من ناحية أدبية بحتة وعرّفها «بأنها الفنّ الذي بموجبه تقدّم للشعوب في

---

[1] - Etienne Pivert de Senancour (Paris, 1770 - Saint Cloud 1846)

[2] - مذاهب تقول بظهور الانوار العقلية وفيضانها بالإشراق على النفوس عند تجرّدها.

[3] - Henri Beyle dit Stendhal (Grenoble, 1783-Paris 1842)

لقد ثار ستندال على أبيه وعلى مربيه L'abbé Raillane: (son précepteur) في سن المراهقة مما جعله يخوض ثورة عقلية ويتبنى اليعقوبيّة (وهي نظرية ديمقراطيّة نادى بها اليعقوبيون (les Jacobins) خلال الثورة الفرنسية. وقرأ ستندال الرّوائيين العاطفيين وكان من المتطوّعين في معسكر بونابرت فزار إيطاليا وفتن بطريقة الايديولوجيين. من أشهر مؤلفاته: محاولة بعنوان Rome, Naple et Florence وفي الحبّ De l'amour - وروايات مثل Les Mémoires d'un touriste - le rouge et le noir-Armance و La Chartreuse de Parme.

لقد استعمل ستندال في رواياته الحوار الدّاخلي وحركة المدّ والجزر بين التحليل النفساني والدفق الغنائي (L'effusion lyrique)

حالتها الراهنة من العادات والمعتقدات، أعمال أدبية جديرة بأن تعطيها أكبر قدر ممكن من المسرّة».

ونحن نلاحظ أن هذا التّعريف غير دقيق ويمكن إطلاقه حتى على ما قبل الرومانسية بل حتّى على الكلاسيكية. ولقد اعتبر ستندال أن شكسبير William Shakespeare وراسين Jean Racine ما عادا أهلا للتقليد لأن الفرنسي الذي كان يعجب بهما في الماضي لم يعد يعجب بهما في تلك الفترة.

أما فيكتور هوجو [1] وهو الذي كان معجبا بشاتوبريان وهو القائل: "إني أودّ أن أكون شاتوبريان أولا شيء، فقد ظهر كمنظّر وقائد للمدرسة الرومانسيّة".

نذكر من آثاره: Hernani, Les Orientales, Cromwell ودواوين شعرية مثل Les chants du crépuscule, Les feuilles d'automne, Les Rayons et les ombres, les voix intérieures

ولقد عرّف الرّومانسية في مقدّمة لـ Hernani بقوله: "إن الرومانسية هي الليبرالية في الأدب وهي ندّ الليبرالية السياسية".

أما الكاتب الفرنسي شارل نودي[2] وهو مؤلف حكايات رائعة تختلط فيها العاطفة بالهزل، فقد ركّز خاصة على الدور الذي يلعبه الحلم في الأدب إذ يرى أن النوم هو الحالة التي يكون فيها التفكير أكثر شفافية واتضاحا.

فقد عرّفت الرومانسية بعلاقة تربط بين الأدب والمجتمع. وهي بصورة مطلقة روح شعرية تقابل الرّوح النثريّة. فهي في نظر الشاعر والكاتب المسرحي الفرنسي ألكسندر سومي [3] Alexandre Soumet الأدب الذي

---

[1] - Victor Hugo (Besanson, 1802- Paris 1885)

[2] - Charles Nodier (Besanson, 1780 - Paris 1844)

استقطب بيته الحياة الأدبية في باريس وكتب حكايات رائعة مثل:

Les fantasmes gracieux ou terrifiants de Smarra , La fée aux miettes ou les démons de la nuit.

[3] - Alexandre Soumet (1778 - 1845)

يتوغل أكثر فأكثر في أسرار القلوب. كل هذا جعل الرومانسية تهدف إلى البحث عن الحقيقة الفردية أي عن أسرار طبيعة الكاتب الخاصّة.

ويرى الناقد الأدبي الألماني شليغل[1] August Wilhelm Von Schlegel وهو أحد المدافعين عن الرومانسية ضدّ الكلاسيكية وهو الذي استقرّ سنوات عديدة بالقرب من مدام دي ستال فساعدها على اكتشاف الأدب الألماني، وهو يرى انه من مبادئ الرومانسية أن تجمع بين الأضداد وأن تمزج بين الأنواع الأدبية المختلفة.

ولعل فيكتور هوجو هو الوحيد الذي ركّز على شكل الأدب الجديد إذ كان يرى أن شكل التعبير عن هذا الأدب يعادل أهميّة النّفس المعبّر عنها.

لذلك وجب التعبير عن الموضوع الجديد باسلوب جديد وبكلمات جديدة لا تعود إلى عصور انتهت بل إنه صار من الواجب محاربة التقليد.

وأهم شيء يجب التنبيه إليه بل يجب استنتاجه من كل هذه التعريفات والاقتراحات هو أن الرومانسية أدب مجتمع جديد، وأن الاختلاف في هذه التعريفات والاقتراحات انما هو نتيجة الحيرة التي كانت تسيطر على كتاب هذا المجتمع الجديد وشعرائه، خاصّة الشكل الذي يجب اختياره بل ابتداعه للتعبير عن نفس هذا المجتمع.

أما فيما يخصّ الشعر فقد ظلّ شعراء المجتمع الجديد يناضلون ضدّ التقليد بل ظلّ هذا الشعر لعبة للعواطف ترمي إلى الخلاص من الكلاسيكية إلى أن جاء الشاعران الكلاسكيان[2] André de Chenier اندري دي

---

[1] - August Wilhelm von Schlegel (Hanovre, 1767 - Bonn 1845)

ترجم شليغل آثارا لشكسبير وأخرى لبترك Pétrarque وكاموانس Camoens وسرفنتس وكلدران Calderon. ولقد نال كتابه: دروس في الأدب الدرامي شهرة كبيرة في فرنسا.

[2] - André de Chenier (Constantinople, 1762- Paris 1794)

كانت أمّه من أصل إغريقي ولقد تشبّع شينيي بالثقافة الهلينية (المتعلقة باليونان القديمة) La culture hellénique. وكان شينيي في الأول شاعر الثورة الليبرالية، ونذكر من آثاره: Les Idylles ou Bucoliques, L'Aveugle, Néaere , la jeune Tarentine

شينيي والفونس دي لامارتينAlphonse de Lamartine [1] الذي كان شعره كما يقال فيه: «تعبير قلب يهدهده نواحه».

وهنا أصبحت الدعوة لا فقط إلى النضال ضدّ التقليد بل كذلك إلى ابتكار شعر حميم معبّر عن مشاعر النفس العميقة وعن الأسرار الإلهية التي تخفيها الطبيعة. يقول لامارتين: «على الشعر أن يظهر الإنسان نفسه أكثر ممّا يظهر الشاعر "لكن هذا المستوى الإنساني في الشعر الجديد لم يكن الهدف» المنشود لكل الشعراء الرّومانسيين فسانت بوف Sainte Beuve[2] مثلا، كان كجلّ الشعراء الرومانسيين الآخرين يطمح إلى شعر حميم «لكنه يرى أن هذا الشعر يجب أن يكون خاضعا لرؤية صغيرة وللانفعالات الموجبة والمرتبطة ارتباطا وثيقا بالشاعر".

فالشعر الرومانسي كان ينطلق من «الأنا» ويحاول توسيع هذه «الأنا» إلى الإنسان بل إلى الإنسانية.

1- Alphonse de Lamartine (Mâcon, 1790 -Paris 1869.

Les méditations poétiques, La chute d'un Ange, Les recueillements, Augustin كتب

2 - Sainte Beuve (Boulogne sur - Mer, 1804 - Paris 1869) هو كاتب وشاعر فرنسي.

الاتجاه الرومانسي في الشعر العربي الحديث

مثلما كان تعريف الرّومانسية في الآداب الغربية فضفاضا، وغير دقيق بما أن الرّومانسية هي في الواقع رومانسيات، تختلف وتتلوّن بتلوّنات أصحابها، فهي في الأدب العربي كذلك غير محدّدة بحدّ، وإن كانت تجمع بين أصحابها، وبين نصوصها جملة من الأفكار والعواطف والأحاسيس والخلفيات والدّوافع.

وكما مرّت الرومانسية الغربية بفترة مهدت لها، فهي في الوطن العربي قد مرت بجملة من المحطات التي ساهمت بطريقة أو بأخرى في التمهيد لها، وفي بلورة بعض مفاهيمها، بل إن جذورها تعود إلى الإحيائيين أو المحافظين الذين كانوا يكتبون بأساليب مختلفة توحي بمتغيّر جوهري في مفاهيم الأدب العربي، وبالأساس في جوهر الشعر العربي. وستبدأ تلك المتغيّرات في التجسم مع جماعة الديوان التي رغم أنها كانت ثورة على الإحيائية، إلا أنها ظلت محافظة على العديد من المقومات الشعرية لدى المحافظين، وهي في الآن ذاته تدعو إلى التغيير والتجديد في إطار التجذر في العصر، ومواكبة المستجدات المنجزة في الشعر العربي، وقد كان جلّ شعراء جماعة الديوان يجيدون اللغات الأجنبية، وهم الذين اطّلعوا على مفاخر الآداب الأجنبية، وبالأخصّ الأدب الانقليزي، وبصورة أدق على الشعراء الانقليز، وقد تأثروا بهم بالغ التأثر، وحاولوا محاكاتهم والنسج على منوالهم.

لكن الحديث عن الرومانسية العربية بالمعنى الدقيق للكلمة، سيتعمق خاصة مع جماعة أبولو باعتبار أن جل شعراء هذه الحركة كانوا ذوي منزع رومانسي واضح، يسعون بطرق وأساليب شتّى إلى بلورة المفاهيم الرومانسية في الشعر العربي، وإلى رسم منطلق جديد أو إلى نهضة جديدة لهذا الشعر. لكن ميلاد الرومانسية في الوطن العربي لن يتطابق تمام المطابقة مع ميلاد جماعة أبولو سنة 1932، بما أننا سنجدها مجسّمة في بعض الآثار الأدبية والشعرية التي صدرت قبل ذلك التاريخ.

وهو ما يجعلنا نعود ربما إلى ما قبل هذا التاريخ بعشر سنوات، وبالأساس إلى سنة 1920 وهو تاريخ صدور كتاب العواصف لجبران خليل جبران. ويمكننا إذاك أن نقول: إن الرّومانسية العربية قد تبلورت مائة سنة بعد الرومانسية الغربية، وبصفة خاصّة بعد الرومانسية الفرنسية بما أن ديوان «التأملات الشعرية» للامرتين (1790 -1860) " les Méditations poétiques" de Lamartine قد صدر سنة 1820 أي مائة سنة قبل كتاب "العواصف" لجبران خليل جبران. لكن المقومات والمعالم والأفكار والمفاهيم والمبادئ الرومانسية ستتجلى أكثر فأكثر وبصورة واضحة مع ميلاد مدرسة أبولو، والتفاف الشعراء الرومانسيين حولها.

لكن ميلاد تلك الجماعة لم يعط الرّومانسية، مثلما هي في الآداب الأجنبية حدّا أو تعريفا دقيقا، حتى أنه بإمكاننا أن نقول على غرار العبارة الفرنسية: «إن تعريف التيار الرّومانسي هو اللاتعريف» "La définition du romantisme, c'est d'être indéfinissable". وكما صبت في الرومانسية الغربية عدّة تيارات، أو اتجاهات ساهمت، بصيغ شتّى، في تبلورها، من ذلك فلسفة التنوير التي عرفها القرن الثامن عشر، وقد آمنت تلك الفلسفة إيمانا عميقا بتقدّم الإنسانية، وكما أنّ التيارات الاشراقية أعادت الاعتبار لكلّ ما هو روحاني، ولكل ما يفلت من العقل ومن التفسير العقلي،

فإن الإرادة الجامحة التي عرفتها النهضة الأدبية العربية لإعادة قراءة «الموروث الأدبي العربي القديم»، وبالأخص الموروث الشعري، باعتباره عالما وعصورا ذهبية مفقودة، قد أعادت الاعتبار للذات العربية المتلهفة، علي إعادة بناء ذاتها. وقد كانت توحي بطرق خفية بما توحى به الرومانسية الغربية من قيم روحية، وبمحاولة الانعتاق من الواقع المرير والمظلم الذي تعيشه البلدان العربية، وقد أطبق عليها الجهل والتخلّف والمرض والتشاؤم، زمن الاستعمار، وهي التي كانت رغم كل تلك الاجواء السلبية تقاوم الظلم والطغيان والاستبداد المجسم في الاحتلال.

فالرومانسية العربية كانت حاجة ملحة، إلى تبديل أشكال التعبير الأدبي والشعري، لم يملها فقط التأثر بالأدب الغربي وبمدارسه واتجاهاته، وإنما كذلك أملتها الأوضاع التي كان يعيشها الإنسان العربي في تلك الفترة.

ولنقل إنّ الرومانسية العربية، شأنها شأن الرومانسية الغربية تعود إلى جذور ومعينات ومرجعيّات متضاربة، ومتناقضة أحيانا، غير أنها ستستفيد من التضارب والتّناقض اللّذين سيصبحان خصيصة فنية لازمة، ومعنى من المعاني القارة في الشعر الحديث، باعتبار وضعية الشاعر المتناقضة في المجتمع، وستدعم تلك الخصيصة معنى الحرية، أو معنى البحث عن الحرية لدى الشاعر العربي الحديث، مما يجعل الشعر الرومانسي العربي يتسم بالحيرة والغموض، أو هو يسعى إليهما من خلال سعيه إلى إضفاء صبغة المقدّس والوحي على الشعر.

بل إن الرومانسية العربية سعت إلى تجديد كل المبادئ والقيم، وإلى تقديم نظرة جديدة للإنسان وللعالم، وهي في الآن ذاته مفتونة بمبتكرات الشعر الرومانسي الغربي، وبمأثور الشعر العربيّ القديم. مما جعلها في بعض عباراتها وجملها، ومعانيها وأبعادها متشعبة ومعقدة وغامضة. ولقد ساهمت في ذلك كذلك مواضعات نشأتها والروافد المتعدّدة والمختلفة

والمتنوّعة التي صبّت فيها، وهو ما خلق تباينات عدّة في صلب الرومانسية العربية. ولقد انقسم الرومانسيون العرب قسمين: قسما متشبّعا بفلسفة التنوير، والعقل يميل إلى الليبرالية السياسية، وقسما آخر ينزع إلى الروحانية، وإلى المعاني الدّينية.

وستتطوّر الرومانسية العربية حقّا مع بعض شعراء مدرسة أبولو، والرابطة القلمية في المهجر، وسيشتدّ عودها وستنزع أكثر فأكثر نحو التنوّع ونحو الدفاع عن الفنّ، وعن استقلالية الفنان وحرّيته ومنزلته في المجتمع، وعن الدور الذي لا بدّ له من أن يضطلع به. ولقد سما بعض الشعراء الرومانسيين العرب بنمط الكتابة الشعرية وقد أضفوا عليها طابعا غيبيا ودينيا بينما اكتفى البعض الآخر بالتغنّي بالعاطفة والمشاعر والأحاسيس وبالبحث عن مقاصد وأبعاد جمالية جديدة.

ولقد بثّت الرومانسية طموحا جديدا في الشعراء الرومانسيين العرب إذ صاروا يطمحون بشعرهم لا فقط إلى التعبير عن محنهم ومأساتهم وواقعهم بل إلى الدفاع عن القضايا الإنسانية في بعدها الكوني والعالمي، وهم يبحثون بذلك عن احتلال مكانة في الأدب والشعر العالميين.

فلئن ولدت الرومانسية الغربية في ألمانيا، في أواخر القرن XVIII وهي تدّعى تبديل مختلف المفاهيم الأدبية والفنية وتجديدها وإعادة النظر في القيم والرؤى، وإنها لتزعم تجديد رؤية العالم ومقاربته مقاربة مختلفة، فإن الرّومانسية العربيّة، تزعم إعادة الاعتبار للإنسان باعتباره محور الكون والمجتمع، والدفاع عن الفن والفنانين، والشعر والشعراء، أو لنقل كانت الرومانسية، كما يقول نوفاليس «فن التغريب بطريقة مغرية، الفن الذي يجعل الشيء غريبا، رغم أنه معروف ولافت للانتباه، تلك هي حقيقة الشعر الرومانسية»، [1] فالرومانسية العربية، أرادت أن تتميّز في قراءتها لرسالة الشاعر، ولوظيفته، ومقاصدها قصد تبديل علاقته بذاته، وعلاقته بالآخر.

---

[1] - Yves Alain Favre, La poésie romantique en toutes lettres, Bordas, Paris, 1989, p.4.

ولقد انتشرت الرومانسية الغربية في ألمانيا وانقلترا وفرنسا، ثم غـزت العديـد مـن البلـدان الأوروبية مثل البرتغال وإسبانيا وايطاليا الجنوبية وبولونيا وهي تتخذ تلاوين مختلفة، ثم انتـشرت في العالم بأسره وفي البلدان العربية، وهي لا تقف على الأدب شعرا ونثرا وإنما تتعداهما إلى المـسرح والموسيقى والرواية والرسم والنحت والرقص، وفنون الصورة والتصوير.

فالرومانسية إذا ثورة على القيم الإنسانية وعلى الوضعية البشرية وهي تمـرّد عـلى كـل مـا هو سائد، وتمرّد على القوانين المتحجّرة، وإنها لتقابل العالم الجامد والمستقرّ بعالم متحـرّك ومتغـير، وهي تقابل العالم المحكوم بقوانين عقلية بعالم حيوي يشيد بالروح وبطاقة الخيال، وتقابل المعرفـة المتشضية بوحدة المعرفة.

فالشاعر الرومانسي يبقى في جوهره وتصوّراته وأفكاره وعواطفه شبيها برجل الدّين، وهـو يشيد بالطبيعة وعظمتها ويمتدح الحرية ويلحّ عليها. وهو بذلك يجدّد الطموح الإنساني.

كما أن الرومانسية العربيّة تشبه إلى حدّ كبير الرّومانسية الغربيّة، إذ بالإضـافة إلى دفاعهـا عن وضعية الإنسان، والتعبير عن التناقضات التي يتخبط فيها والمتعلقة بمكانته في المجتمع، وإلى ثورتها على الواقع والمادّة ثورة روحيّة، فهي بالأساس كذلك حركة فكريّة، ارتبطت بعدد من المثقفين والمبدعين، ونحن لا ننسى أن لفظة رومانسية قد ظهرت في أوروبا لأوّل مرة سـنة 1694 مـع الأب نيكـاز L'abbé Nicaise. وكانت تظاهي آنذاك romanesque ثم تغيّر معناها في أواخر القرن الثـامن عـشر إذ أصـبح للرومانسية معناها الخاص بهـا: وهـو معنـى الرقـة والعاطفـة الجيّاشـة. وهـي تعنـي كـذلك الجـمال والمشاهد الجميلة والخلابة التـي تنفـتح أكـثر فـأكثر عـلى الخيـال، ويتـضاعف فيهـا العمـل التخيـيلي. واستعمال لفظة رومانسية في أواخر القرن الثامن عشر في ألمانيا، إنما كان بمعنى الاتجاه المقابل للاتجـاه

الكلاسيكي. وهو تقريبا المعنى الذي نجده في الرومانسية العربية في بداية الثلاثينات، من القرن العشرين أو قل قبلها مع بداية العشرينات لأن الحركات والنزاعات والتوجهات التي بدأت تتبلور في الوطن العربي في الثلاثينيات خاصّة، إنما كانت بمعنى الرد أو الثورة على الحركات المحافظة في الأدب، والتي كانت شكلا من أشكال إعادة بناء الكلاسيكية في الأدب العربي. وممّا ساهم في ظهور الرّومانسية في الوطن العربي المواقف الجديدة الذهنية والفكرية التي بدأت تتبلور وتقدّم نواة مغايرة لوظيفة الإنسان في حياته، وللمقاصد الكبرى المرتبطة بوجوده. ولقد كان التجاذب القائم بين المناصرين للتقدم والتطور ولمواكبة العصر، وبين المحافظين، على أشده. وقد استفادت الرومانسية من ذلك التجاذب، لأن التأثر بالحقب القديمة وبالمأثور الأدبي العربي القديم قد أفاد الشعر الحديث بأن أعاد إليه روح توهّج البلاغة والبيان العربيين، وجمال اللغة العربية، بينما استفاد هذا الشعر العربي الحديث كذلك من مختلف الرؤى المعاصرة، ومن التجارب الشعرية والأدبية والفنية الغربية التي اطلع عليها الشعراء العرب المحدثون وهم الذين نقلوا إلى العربية بعض آثارها. ولقد كان تأثر الرومانسيين العرب بالحقب العربية القديمة مشابها إلى حدّ ما، بتأثر الرومانسيين الغربيين بالحقب الإغريقية واللاّتينية.

فقد كان الشعراء الرومانسيون العرب، رغم افتتانهم بروح الشعر العربي القديم، وبتألق الشعراء، يبحثون عن ذوق جديد وعن التحرّر من التقليد وهم الذين يدينون بتقدّم الفكر البشري، وهم الذين ارتحلوا كذلك إلى العديد من البلدان الأوروبية وإلى أمريكا، وتنقلوا بين عواصمها ومدنها الكبرى، وعاينوا أنماطا كثيرة من العيش وانبهروا بمنجزاتها الحضارية والثقافية والفكرية والعلمية والمعرفية. مما جعلهم يدعون إلى التحرّر من الوصايا على الحاضر، وإلى ضرورة التفاعل مع العصر.

لقد كانت الرومانسية العربية كذلك تألما من الواقع والظلم، فهي صرخة نفس شقية ومعذبة ضدّ الطغيان والقهر والجور. وهي انتفاضة الذات البشرية المكلومة الغارقة في الأحزان والذكريات. وهي في وجه من وجوهها الرّعشة أمام الموت، ونوائب الدهر، وأمام الزمن وغدره وفجائعه. إن الرومانسية العربية هي التعبير عن تلك الفاجعة. يقول أبو القاسم الشابي معبرا عن تلك المعاني

يا موتُ، قد مزّقت صدري، وقصمْتَ بالأرزاء ظهري،

ورميتني من حالق، وسخرت منّي أيّ سخر،

فلبثت مرضوض الفؤاد أجرّ أجنحتي بذعر،

وقسوْت إذ أبقيتني في الكون أذرع كلّ وعرِ،

وفجعتني فيمن أحبّ، ومن إليه أبث سرّي.

فروح التأثر بالشعر الغربي بينة في قصيدة الشابي هذه، وفي العديد من قصائده رغم أنه لم يحسن اللّغات الأجنبية، وهو الذي اطلع على العديد من القصائد الغربية مترجمة، أو موظفة لدى بعض الشعراء الرومانسيين العرب الذين كان يحاكيهم، وينسج على منوالهم كبعض شعراء جماعة أبولو. لذلك فإن الرومانسية العربية كانت لقاء ثلاثيا بين الشعر العربي الحديث والقديم من جهة والشعر العربي الحديث والشعر الغربي من جهة أخرى. وهو لقاء عميق ومتميّز، لأنّه يطرح سؤال الذات المبدعة، وسؤال الفن الحديث في ارتباطه بالماضي وبالمستقبل، وسؤال حضور تلك الذات في الواقع، من خلال علاقتها بما يمكن أن تبدعه، وبالآخر المبدع الذي كثيرا ما تتمثل به.

وتأثير الرومانسية الانقليزية والفرنسية خاصة، واضح في مختلف الآثار الأدبية الرومانسية العربية.

لكن الرومانسية العربية، ليست مجرّد تطوير للتقليدية كما يذهب إلى ذلك بعض الدارسين، وليست مجرد استنساخ أو محاكاة للرومانسية الغربية وإن شابهتها في بعض مفاهيمها وأفكارها ورؤاها أو حتى مرجعياتها كما يرى بعض الباحثين، حتى وإن أشاد الرومانسيون العرب بكبار الرومانسيين الغربيين، وبالأخص الانقليز والفرنسيين، والألمان.

ونذكر من بين هؤلاء الفرنسيين الفريد دي موسيه (1810 -1857)Alfred de Musset، والفونس دي لا مرتين (1790 -1869) Alphonse de Lamartine، وفيكتور هوجو (1802 - 1885)Victor Hugo، والفريد دي فنيي (1797 -1863)Alfred de Vigny، ومن بين الشعراء الانقليز اللورد بيرون (1723 -1768) Lord Byron، وجون كيتس (1795 -1821) John Keats، ووليام وردسوورث (1792 -1822) William Wordsworth.

والملاحظ أنه رغم إعجاب العرب بالأدب الألماني من خلال ما كتبه غوته (1748 – 1832) Goethe وما كتبه نيتشه، (1844 -1900) Nietzsche يظل أعلام الرومانسية الألمانية غير معروفين في الأدب العربي، وقد يعود ذلك إلى أسباب عدّة، منها عدم إلمام العرب كما ينبغي باللغة الألمانية، وتوجه جل النخب المثقفة في فترة الرومانسية العربية إلى انقلترا أو فرنسا للدراسة، ولا إلى ألمانيا. ولقد تأثر على سبيل المثال جبران خليل جبران بالغ التأثر بنيتشه، لكن بعد هجرته إلى أمريكا، وذهابه منها إلى فرنسا.[1]

ويظل الرومانسيون العرب مفتتنين ببعض المفاهيم أو الأفكار والأغراض الرومانسية الغربية دون غيرها، لما تلاقيه من تلاؤم وتشابه مع

---

[1] - انظر: عبد القادر القطّ، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربيّة، بيروت، ط. II، 1981.

بعض الأغراض أو المفاهيم التي يحبّذونها في الشعر العربي عموما، وفي الشعر العربي القديم بالخصوص، وهي أغراض تعزّ على الشاعر العربي ويطرب لها. لذلك ألحّوا على بكائية الفونس دي لامرتين. ولعلّ أهمّ مثال على ذلك قصيدته الرائعة والمؤثرة: «البحيرة» Le lac. وما فتئت هذه القصيدة تترجم لديهم ترجمات متعدّدة، تارة حرّة، وتارة أخرى موزونة.

ومن بين الذين ترجموها وأحسنوا ترجمتها: أحمد حسن الزيات، وعلى محمود طه، وابراهيم ناجي، ونيقولا فياض. ويتجلى من تلك الترجمات تفاعل الشعراء العرب المترجمين مع معاني تلك القصيدة، ومع ما توحي به من عواطف وأحاسيس، ومن بين هذه المعاني الإحساس بوطأة الزمن والاستسلام له، وللكبر، ولعاطفة اليأس والعذاب والتشاؤم.

وهو ما يجعلنا نذهب إلى أن الشعراء العرب لم يفهموا الرومانسية الغربية حق فهمها، وإن تأثروا بها، وترجموا العديد من نصوصها، لأن الرومانسية الغربية لم تكن مجرّد البكائية والتغنّي بالأحزان والطبيعة والحبّ، وإن كانت تلك المواضيع من مأثورها، بل هي أولا، وأساسا ثورة وتمرّد. على أن بعض الرومانسيين العرب كانوا أقرب إلى الرومانسية الغربية أمثال جبران خليل جبران. ولنقل كذلك إن بعض الرومانسيين العرب ألحّوا على معاني الفشل والهزيمة والهروب والاستسلام، أكثر من الحاحهم على الرفض والتمرّد. وقد تشبث عدد من الشعراء الرومانسيين العرب، بما بقي راسبا في مخيلتهم من الموروث الشعري العربي. حتى أننا لو حاولنا المقارنة بين الرومانسية الغربية، والعربية لقلنا إن الرومانسية الغربية استطاعت أن تتخلّص من ربقة القديم. وأن تتجاوز العديد من القوانين الثابتة في الكتابة الكلاسيكية، بينما الرومانسية العربية بقيت متأرجحة، بين إرادة التغيير، الجامحة، ومواكبة العصر، والنسج على منوال الغرب، وبين الخوف من التفريط في مأثورها وموروثها وشعريتها القديمة وهي التي خبرت مخاطر

الاستعمار. ولقد عبّر شكيب أرسلان عن تلك المخاطر مؤكدا نوايا الاستعمار التهديمية في المجال الثقافي. [1]

ولقد وثّقت الرومانسية العربية كما أسلفنا الصلة بين المحلّي والكوني، وفهم الشعراء الرومانسيون العرب أن التأصيل في ما هو محلّي بمعنى التميز والتجديد في الشعر هو الطريق إلى الكونية، وأنّ البعد الكوني لا يتضارب ولا يتناقض مع ما هو محلي. ولقد تبلورت بعض بوادر الرومانسية العربية في المشرق منذ بداية القرن العشرين، فلقد كتب خليل مطران على سبيل المثال قصيدته «المساء» الشهيرة سنة 1902، وألّف جبران كتابه الموسيقي سنة 1905 في أمريكا، بينما اتضحت معالم الرومانسية في المغرب العربي، في الثلاثينات من القرن العشرين. ولقد عاد بعض الرومانسيين العرب لا فقط إلى النصوص الرومانسية الغربية الإبداعية، ولكن كذلك إلى الدراسات التي تبحث في تاريخ الرومانسية وتحاول التنظير لها.

[1] - أنظر كتاب محمد محمد حسن، الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 6، (د.ت)

حركة أبولو في الشعر العربي الحديث

لقد كانت حركة أبولو امتدادا لحركة الإحياء الأولى، ولحركة الديوان التي ثارت على حركة الإحياء في الشعر العربي الحديث، لذلك، وكما يقال فقد أخذت عن مدرسة الإحياء كلاسيكيتها، وعن مدرسة الديوان رومانسيتها. فهي إذا مدرسة ذات منزع رومانسي ضاربة بجذورها في الحركتين، أو التيارين اللذين سبقاها ومهّدا لها.

ولقد كان ميلاد هذه المدرسة على أيدي مجموعة من الشعراء العرب المحدثين والمشهورين الذين نذكر من بينهم: على محمود طه، وابراهيم ناجي وعبد المنعم خفاجي وأحمد زكي أبا شادي. وقد نشأت هذه المدرسة في خضمّ الصراع الذي كان محتدما بين شعراء مدرسة الإحياء وجماعة الديوان. ويعتبر الشاعر العربي أحمد زكي أبو شادي مؤسّسها بما أنه قد أعلن ميلادها بالقاهرة سنة 1932، وقد ضمت بالإضافة إلى الشعراء الذين ذكرناهم على العناني، ومحمود عماد، وجميلة العلايلي. ولمدرسة أبولو مجلّة تحمل اسمها هي مجلّة أبولو التي تنشر أعمال أصحابها، والمنضمين إلى الحركة والمساندين لها، وتعرّف بمبادئهم في الكتابة الشعرية التي كانت تعدّ جديدة في تلك الفترة. ويقول أحمد زكيّ أبو شادي في افتتاحية العدد الأول من تلك المجلّة: «نظرا إلى المنزلة الخاصّة التي يحتلها الشعر بين فنون الأدب، ولما أصابه، وأصاب رجاله من سوء الحال، بينما الشعر من أجلّ مظاهر الفنّ، لم نتردّد في أن نخصّه بهذه المجلّة التي هي الأولى من نوعها في العالم العربي، كما لم نتوان في تأسيس هيئة مستقلّة لخدمته هي جمعية أبولو حبّا في إحلاله مكانته السابقة الرّفيعة».

فمن الواضح أن حركة أبولو شأنها شأن الحركات الشعرية الحديثة السابقة لها تحلم باستعادة مجد الشعر العربي وبالدفاع عن الشعراء، وعن مكانتهم الفكرية والاجتماعية، بل إن حركة أبولو ومدرسة المهجر الامريكي الشمالي والجنوبي هما المدرستان الأساسيتان اللتان ستخرجان الشعر العربي الحديث من ركوده وجموده وتقليديته، من خلال تجذير الشعر العربي الحديث في حاضره، وانفتاحه على الشعر الغربي، والشعر العالمي عموما، ولقد أقبل أعلام جماعة أبولو على دراسة الآثار الأدبية والنقدية القديمة والحديثة قصد استخلاص الرؤى التي يمكن أن تساهم في ملاءمة الشعر العربي الحديث للعصر، واستخلاص القيم الشعورية والجمالية والتعبيرية التي من شأنها أن تنهض بالإنسان العربي. وقد ترجموا في تلك الفترة عددا من الآثار والمؤلفات الأدبية والنقدية المتميّزة من اللّغات الأجنبية. وقد تمّ توظيف بعضها في الدراسات وفي ابتكار رؤى ونظريات ومقاربات جديدة في الأدب العربي. كما استفادت جماعة أبولو من المعارك والخصومات الأدبية التي أثرت الحياة النقدية الأدبية وحاولت إخراج الإبداع والنقد من بعديهما المحلّي إلى البعد العالمي والكوني.

وتعود التسمية أبولو إلى اللّفظة الانقليزية Apollo، التي تعود بدورها إلى Apollon وهو إله النور، الذي يدعى بالاغريقية كذلك فيبوس Phoibos، وهو ابن زيوس zeus وليتو Léto، وهو إله الغيب والموسيقى والشعر، وهو الأخ الشقيق لارتيميس Artémis وهو في الآن ذاته محارب ورمز للغضب. ولقد بلغ الكهولة سبعة أيام بعد مولده. وتصوّره الأسطورة منطلقا نحو الشمس على مركبته التي تقودها البجعات، وهي صورة الطموح إلى الأعلى والأرقى والأفضل وكذلك هو لدى الإغريق إله العقاب الصاعق وهو إله الغفران والمعرفة والفلاحة والفنون والعقل والغناء والجمال. كما

تصوره الأسطورة في أبهى حلل الجمال. وهو في الإلياذة من يوجه سهام باريس Paris. ويعنى إسمه في الأسطورة الاغريقية «الذئب».

ولم يكن بعض مؤسّسي الحركة راضين على تسميتها التي أثارت الكثير من الجدل. وقد اقترح هؤلاء تسميتها بعطارد بدل أبولو، لأن عطارد هو إله الفنون والآداب لدى الكلدانيين. وفي الأخير استقرّ الأمر على تسميتها بأبولو الذي هو في نظر العديد اسم عالمي. ولقد كان للعقاد من مدرسة أبولو بعض المواقف الانفعالية. لكن المهم أن هذه المدرسة أو الجماعة قد استطاعت بطريقة أو بأخرى تطوير الشعر العربي الحديث، ممهّدة بذلك لما سيعرفه في ما بعد من تغيّرات جوهرية في البناء والمضمون والإيقاع والأبعاد الجمالية. ثمّ انفرط عقد المدرسة برحيل مؤسسها ورائدها أبي شادي إلى نيويورك سنة 1946. ولكن ذلك لم يمنع الشاعر الطبيب ابراهيم ناجي من أن يؤسس رابطة الأدباء على أنقاضها. وقد استمرت هذه الرابطة إلى حدود 1953 ثم تغير اسمها فأصبح رابطة الأدب الحديث التي ترأسها الناقد مصطفى عبد اللطيف السحرتي (1902 - 1983) وبعدها تسلّم الرابطة عبد المنعم خفاجي.

وتتسم الكتابة لدى جماعة أبولو باتساع المجالات الثقافية وثرائها وبتنوّع المصادر والمراجع القديمة والحديثة، حتى أنهم عادوا إلى الرصيد الأسطوري الإغريقي وغيره، وإلى الرصيد الديني، وحاولوا توظيف المأثور، الأدبي في شعرهم، على أنهم كانوا مفتونين بكبار الشعراء الغربيين، وبما توصلوا إليه من ثورة شعريّة في أدبهم، ولقد كان لهم إلى جانب مدرسة المهجر الفضل في بلورة المرجعيات، والرؤى والأفكار والمفاهيم الرومانسية التي اطلعوا عليها في الشعر الغربي الحديث، لذلك ستسيطر عليهم جل المفاهيم والرؤى والأفكار المسيطرة على ذلك الشعر، وهم الذين أقرّوا المبادئ الدينية والخلقية وجعلوها مقوّما من مقوّمات رومانسيتهم، ولقد

ساهمت رؤاهم ومبادئهم في جلب عدد من الشعراء العرب، من مختلف البلـدان العربيـة إلـيهم، كالشّابي في تونس، وهو الذي كان يؤمن بتلك المبادئ ممّا جعله يكتب على منوالهم، غير أن بعـض الشعراء الآخرين ما كانوا معروفين بانتمائهم إلى تلك المدرسة، رغـم أنـه يمكـن تنـزيلهم في صـلبها مثل الشاعر علي فرحن الدليمي، المولود في محافظة بابل بالعراق.

ولقد اعتنى شعراء أبولو عناية خاصّة ببعض المضامين والمفاهيم والإشكاليات التي هـي في حدّ ذاتها جوهر الشعر الرومانسي عامّة مثل موضوع الحب في ارتباطـه وتعالقـه بـالجمال، وصـور الشاعر المنبوذ والمقصي والملعون، المتفرّد بنبوّته الشعرية، والإنسان المحروم والمتأزم وصـور الفـراق والموت وحالات اليأس والفشل في الحياة والتصدي للواقع، أو الهروب منه.

وكانت مجلّة أبولو تدعو إلى التآخي والصداقة والتعاون بـين الـشعراء لأنهـم يعـانون مـن المحنة ذاتها، وإنها لتدعو إلى الإصلاح ونشر مبادئ الخير، وتجذير مبادئ التقدّم.

وتتلخّص المبادئ التي تحاول مدرسة أبولو إرساءها والتي نشرتها مجلّتها في عـددها الأوّل، في جملة من الأفكار والرؤى التـي مـن شـأنها أن تـصلح حالـة الـشعر العـربي وأن تعيـد الثقـة إلى الشعراء العرب والتي نذكر من بينها: السموّ بالشعر العربي، والدفاع عن حقـوق الأدبـاء اجتماعيـا وماديّا، والدفع قدما بكل المبادرات الفكرية والثقافية والفنية والإبداعيـة عمومـا إلى الأمـام. ولقـد آمن شوقي وهو أهم رموز حركة الإحياء بما تدعو إليه مدرسـة أبولـو فأشـاد بالمدرسـة والجمعيـة والمجلّة في أبياته الشهيرة.

أبولو مرحبـا بـك أبولو   فإنك من عكاظ الشعر ظلّ

عكاظ وأنت للبلغاء سـوقٌ   على جنباتها رحلوا وحلّوا

عسى تأتـيـنـا بمعلقـات   نروح على القديم بها ندلّ

لعلّ مواهب خفيت وضاعت   تذاع على يديك وتستغـلّ

واعترافا بفضل شوقي في مجـال الـشعر، وبـسبقه الرّيـادي، وتحمّـسه للمدرسـة الجديـدة ارتأت الجمعيّة أن تسند له رئاستها. وكان أول اجتماع لتلك الجمعية في 10 أكتوبر 1932.

وبعد وفاة شوقي تولّى رئاسة الجمعية شاعر القطرين مصر ولبنان، الشاعر اللبناني الـشهير خليل مطـران (1872 - 1949). وقـد اسـتطاعت الجمعيـة أن تـستقطب عـددا كبـيرا مـن الأدبـاء والشعراء في مصر وغيرها، منهم: مصطفى صادق الرافعـي وأحمـد محـرّم، وابـراهيم نـاجي وعـلي محمود طه، وكامل كيلاني، وأحمد ضيف، ومحمود أبو الوفاء، وحسن كامل الصيرفي، وسـاهمت في شهرتهم، ومن بين هؤلاء زكي مبـارك، والعـقاد، ومحمّد عبد المعطي الهمشري، والسـيّد قطب، وأبو القاسم الشـابي، ومحمّد مهـدي الجواهري، وإيليا أبو ماضي، وإلياس أبو شـبكة. واسـتمرّت المجلّـة حتى أواخر 1934. ورغم قصر عمرها فقد أثرت تأثيرا عميقا في الأدب العربي الحديث.

مدرسة المهجر

تعتبر الرابطة القلمية من أهمّ الجمعيّات أو الجماعات الأدبيّة، العربيّة، التي وقع تأسيسها في المهجر الأمريكي الشّمالي. وهي عبارة عن حركة، أو تيّار، أو مدرسة في تاريخ الأدب العربي الحديث، استطاعت، مع العصبة الأندلسيّة، بالمهجر الجنوبي، ومع جماعة أبولو أن تشكّل جملة من الخصائص والمبادئ والمقومات الرّومانسية، التي بفضلها، وبالاستناد إليها، نستطيع اليوم أن نتحدّث عن تيّار أو حركة رومانسية عربيّة، لها مفاهيمها، ومضامينها، وأغراضها، ومقاصدها، ورؤاها وأبعادها الجماليّة، التي ولئن كانت متأخرة عن الرّومانسية الغربية، إلا أنّها ضاربة بجذورها في الأصول والمنابع الأدبيّة والفكرية والشعرية العربيّة القديمة.

فالرابطة القلمية هي إذا حركة أسّسها عدد من الأدباء العرب المهاجرين الذين كانوا يحلمون، متحمسين، بتطوير الأدب العربي الحديث وبتجذيره في قضايا حاضره، وبانفتاحه على الآداب العالمية، وبمواكبته للآداب المتقدّمة في العالم. وقد استطاعت هذه الحركة أن تؤثر تأثيرا عميقا في مسار الأدب العربي الحديث، وفي معايير الكتابة العربية الإبداعية والفنّية الحديثة، وقد كان عميد هذه الحركة الكاتب والشاعر والفيلسوف والرسّام الأمريكي اللّبناني: جبران خليل جبران.

ولقد بدأت فكرة الرّابطة القلمية في التبلور سنة 1916، ثم تمّ تأسيسها في نيويورك بأمريكا الشّمالية سنة 1920، على أيدي مجموعة من الأدباء والمثقفين المهاجرين الذين نذكر من بينهم الشاعر السّوري نسيب عريضة

الذي هاجر إلى الولايات المتّحدة سنة 1905، والشّاعر اللبناني رشيد أيوب (1871 - 1941) الّذي اشتهر في المهجر الأمريكي الشمالي كذلك، والشاعر والناقد والأديب والصّحافي السوري عبد المسيح حدّاد (1963-1888) والشّاعر السّوري كذلك ندرة حدّاد (1950-1881)، والمفكّر والأديب والناقد والشاعر اللبناني ميخائيل نعيمة (1889 - 1988)، والشّاعر اللبناني المهاجر إيليا أبو ماضي (1894-1957)، وغيرهم من الأدباء والمفكرين والشعراء والمثقفين.

واهتم كتاب الرابطة القلميّة في المهجر الشّمالي اهتماما خاصّا بتطوير الكتابة الفنية الأدبية، وبالتأمل في الحياة والوجود وباستلهام العوالم النّفسية والعاطفية للذات الإنسانية، وبالتّعبير عن الانتماء إلى الوطن، وتعميق الحسّ الوطني، وبنشر المبادئ والأفكار وقضايا الكتابة الرومانسية في الوطن العربي. وإنهم ليبشّرون بطريقة أو بأخرى بالاتّجاه الرّمزي.

وقد عبّرت عن كلّ تلك الأفكار، من خلال نشر أعمال كتّاب الرابطة القلمية، مجموعة من المجلات التي كانت تصدر بأمريكا، والتي كانت تعرّف بمن ينظمّ إلى الرّابطة وتساهم في شهرة كتاباتهم، ومن بين تلك المجلات: «مجلة الفنون»، وجريدة «السّائح»، ومجلة السّمير».

وجلّ أعلام الرّابطة القلمية قد كتبوا ونظموا شعرهم في بلاد المهجر، وقد اطّلعوا عادة اطلاعا عميقا على آداب البلد الذي هاجروا إليه وتأثروا بأفكاره وبمبادئ الحرية الإبداعية فيه. ومن بين هؤلاء الأعلام عدد من الذين هاجروا من بلاد الشام، والذين كانوا قد هاجروا في فترة ما بين 1870-1900. ويطلق اسم شعراء المهجر على الذين ينتمون إلى الرّابطة القلمية، وعلى أعلام العصبة الأندلسية، وهي في الواقع تسمية غير كافية، وغير شاملة، لأنّ من الشعراء العرب المهاجرين من لم يكن ينضوي تحت لواء

الرابطتين بحكم أنه هاجر إلى بلدان أخرى مثل البلدان الأوروبيـة، ولم يـرتبط بـالضرورة بـالنوادي المعروفة.

أما المهجر الجنوبي فيضمّ الأدباء والمبدعين العرب الذين هـاجروا إلى البرازيـل، والأرجنتـين، والمكسيك وفنيزويلا، وقد تأسّست العصْبة الأندلسية في البرازيل بمدينة سان بولو مـع بدايـة سـنة 1933 وقد تزعم الحركة ميشيل نعمان معلوف، وقد ضمت من بين أعضائها فوزي معلوف، ورشيد سليم الخوري، وشفيق المعلوف، وإلياس فرحات، وعقل الجرّ، وشكر اللــه الجـرّ، وجـرجس كـرم، وإسكندر كرباج، ونضير زيتون، ومهدي سكافي، وأمين الريحاني، ونعمة اللـه الحاج... وغيرهم.

وقد كان للعصبة الأندلسية مجلّتها التي تدعى مجلة «العُصْبة»، وقد كان حبيب مسعود رئيسا لتحريرها. وقد كان شكر اللـه الجرّ هو الذي بادر إلى تأسيس الحركة، أو لنقل إنّه هو الذي بادر إلى فكرة تأسيسها.

أبو القاسم الشابي الرومانسي،

شاعر الحبّ والجمال، وإرادة الحياة، والتمرّد

ولد أبو القاسم الشابي سنة 1909 وتوفي سنة 1934. وهو من أشهر الشعراء في تونس، إن لم نقل هو أشهر شاعر فيها. ولد في الشّابة من ولاية توزر. وينتمي والده محمد الشابي إلى سلك القضاء، ممّا جعل الشاعر يتنقل معه في مختلف المدن التونسية ويتمتع بما تزخر به هذه المدن من جمال وسحر وطيبة، وقد عين والده سنة 1910 قاضيا في سليانة، ثم في قفصة، ثم في قابس، ثم في تالة، ومجاز الباب، ورأس الجبل وزغوان... لكن وفي سنة 1929 مرض الوالد، فبقي في زغوان وكان يفضل العودة إلى توزر، وبالفعل فقد عاد إليها وتوفي في السنة ذاتها.

وقد تخرّج الشابي من جامع الزيتونة، ولكنه كان مصابا بداء القلب، وقد حاول الشاعر التداوي لدى العديد من الأطباء. وتنقل بين المصايف والمستشفيات. وفي مرحلة أخيرة دخل مستشفى الطليان بالعاصمة ولكن الداء قد تغلب عليه فتوفي سنة 1934. بالمستشفى ذاته. ثم نقل جثمانه إلى توزر. أما أعمال الشابي الشهيرة فهي ديوانه «أغاني الحياة» الذي طبع عدة مرات، وترجم إلى بعض اللغات الأجنبية، وكتابه «الخيال الشعري عند العرب»، و«المذكرات».

ويعدّ أبو القاسم الشابي شاعرا رومانسيا وإن كان اطّلاعه وإلمامه بالرومانسية محدودين بما أنّ الشابي لم يحسن اللّغات الأجنبية، مثلما حصل مع بعض، أو مع عدد كبير من الشعراء العرب الرومانسيين الذين كانوا

يجيدون إما اللّغة الانقليزية، أو الفرنسية ممّا خول لهم الاطلاع على المنجز الشعري الغـربي في لغاتـه الأصلية، ولكن الشابي على مستوى مفهوم الشعر ومقاصده، كان قد انضمّ إلى جماعة أبولـو في مـصر، بما أنّه كان يكتب على غرارهم، كما أنه كان يكتب عـلى غـرار مدرسـة المهجـر، وكـان يقـرأ لـشعرائها ويتفاعل معهم، ويشاركهم همومهم ومـشاغلهم الفكريـة والاجتماعيـة والنفـسيّة. ولقـد اطلـع عـلى أعمال الرومانسيين الفرنسيين والانقليز والألمان عن طريق الترجمة التي كان يقوم بها الشعراء العـرب المحـدثون أو مترجمـو الأدب والـشعر. ولقـد اسـتطاع الـشابي أن يـستوعب العديـد مـن القـضايا الرّومانسية، وأن يخوض في هذه التجربة، بروح شـعرية متميـزة تـنم عـن عمـق في التفكـير والتأمـل والعاطفـة، دون أن يـسقط في التقليـد والمحاكـاة وإن كـان تـأثير الرومانـسيين العـرب أمثـال جـبران والغربيين واضحا في شعره. ولقد ساهم شعر الشابي في تجديد الشعر التونسي مـن جهـة، وفي تجديـد الشعر العربي من جهة أخرى. ولئن كان المرض والحزن وعمق الإحساس بالمأساة مـن العواطـف التـي تسيطر على الشابي، فإن شعره مبطّن بجمالية مشرقة، وإنه ليلبسُ من الحلل اللّغوية أبهاها.

وكان الشابي ثائرا ورافـضا لمـا هـو متـدهور مـن المـوروث الأدبي والـشعري، ومتمـرّدا عـلى الخنوع والذلّ، وعلى المجتمعات المتسلطة، وعلى الاحتلال الغاصب المستبدّ، وتدلّ أشـعاره وبعـض الرسائل التي بعث بها إلي صديقه محمّد الحليوي، عـلى تـأثره بمدرسـة المهجـر، وبـالأخصّ بجـبران خليل جبران.

أمـا كتابـه «الخيـال الـشعري عنـد العـرب» وإن كـان في حقيقتـه محـاضرة ألقاهـا في «الخلدونيـة» سـنة 1929، فيـدلّل كـذلك عـلى أنّ الـشابي منشغل انشغالا رومانسيا، إذ كان يشكو وينتقد ضعف الخيال عند العرب وضـعف اعـتمادهم عـلى الأسـطورة والمرجعيـات الخياليـة عـلى عكـس مـا كـان يحـدث في

ثقافات وآداب أخرى مثل الأدب اليوناني القديم، والأدب الرومانسي في البلدان الأوروبية.

وكان الشابي معجبا بالشعراء الرومانسيين الغربيين أمثال الألماني غوته والفرنسي لامرتين، وعلى غرارهما كان يتفاعل مع الطبيعة وكان ذلك التفاعل يرقي لديه إلى مستوى العاطفة الجياشة والملتهبة والمسكونة بروح شعرية متوقدة، والحال أن الشابي، كان يفهم في حقيقة الأمر ذلك التفاعل وتلك العاطفة، ربما لأنه كان يتمثل ما كان يتمثله الشعراء العرب القدامى.

وكان الشابي يتبنى موقف الرومانسيين التقدّمي من المرأة. وبقدر ما كان الشابي متفتحا على الأدب الرومانسي، ومؤمنا بمبادئه وتصوّراته، فهو متأصّل في الأدب العربي الحديث والقديم، فقد كان كما بيّنّا معجبا أيّما إعجاب بأدباء المهجر وشعرائه، بصفة خاصّة، وبالتحديد بجبران خليل جبران، بشخصيته وفلسفته، وكتاباته، وقد اطلع على مؤلفات العقاد، وطه حسين والزيات، وعلى مختلف مؤلفات أدباء النهضة الأدبية العربيّة. وكان يقرأ معظم المجلات المؤرّخة للأدب العربي الحديث، ولمقولاته واتجاهاته، ومنازعه، مثل «المقتطف»، و«الهلال» و«السياسة». كما كان مطلعا ومتأثرا بالشعر العربي القديم وبأهمّ الشعراء العرب القدامى، أمثال جرير والبحتري والمتنبي وأبي العلاء المعري وابن الرومي، وغيرهم.

ولقد بدأ الشابي يلفت أنظار القراء بشعره منذ 1927، إذ كان يعبّر عن نفس شعري جديد تختلط فيه العاطفة الجيّاشة وعمق الإحساس بالثورة العارمة، والتمرد اللامحدود. وقد أحدثت محاضرته عن الخيال الشعري عند العرب ضجّة في الأوساط الثقافية والأدبية. واعتبرها البعض ثورة لا فقط في الأدب التونسي، بل في الأدب العربي عامّة، وقد عرّفت به تلك المحاضرة لما تحمله من أفكار أدبية متمرّدة في مختلف البلدان العربية، مثل مصر وسوريا ولبنان وغيرها.

وكانت حياة الشابي متقلّبة تحف بها المتاعب من كلّ جانب، إذ مات والده وكان لزاما عليه أن يخلفه في الإحاطة بأسرته، وقد أصيب بداء القلب وأعياه المرض، وإن لفي شعره صدى عميقا لهذا المرض والإعياء. ولقد اختلطت الحالة المرضية الجسدية في شعره بالحالة المرضية الرّوحية والنفسيّة، حتى أنّه أصبح يشعر بغربة لا متناهية. يقول في مذكراته: «أشعر اليوم بفتور في بدني وتوعّك في مزاجي، لا أدري مأتاه، واحسّ بكآبة عميقة تستحوذ على مشاعري وتقبض على قلبي وتجعلني أكره الكتب والأسفار والمحابر والأقلام». فكثيرا ما يخاطب الشاعر قلبه المريض في قصائده، وكثيرا ما يجعل منه رمزا لشقائه النفسي والروحي، وانضاف إلى الضيق والمرض تألّب المجتمع عليه، ولكن الشاعر لم يستسلم لكل ذلك وظلّ يقاوم إلى آخر رمق من حياته، وهو الذي ما فتئ يردّد.

سأعيش رغم الداء والأعداء   كالنّسر فوق القمّة الشّمّاء

أرنو إلى الشمس المضيئة هازئا   بالسّحب والأمطار والأنواء

ويتمثّل الشابي شأنه شأن الشعراء الرومانسيين بالأسطورة وبأجوائها وشخصياتها مثل أسطورة برومثيوس في إرادة الحياة وإصراره على الوجود. لكن هذا الإصرار يغرق في الحزن والأسى ويطغى عليه الشوق والحنين في عالم يحسّ فيه الشاعر بغربته وتغرّبه.

ويتلوّن تأثره بجبران خليل جبران تلوّنات عدّة، ويتجلّى هذا التأثر على مستوى المرجعية الفكرية والمضامين والمفاهيم والعديد من المعاني والدلالات والرّموز والصور الشعرية، كما يتجلى في نوع من الميول إلي التفلسف، والأمر نفسه بالنسبة إلى تأثره بلامرتين وبمؤلفه «رفائيل»، وبالكاتب والشاعر الألماني: جوهان غوته (1832-1749) Johann Goethe وبمؤلفه: «شقاء الشاب ورتر» Les souffrances du (1774)

Jeune Werther ، الذي ترجمه الزيات والذي استلهمه من قصّة حبّ يائسة. فالأدب المترجم قـد لعب دورا رئيسيا في ثقافة الشابي وفي انفتاحه على الآداب الأجنبيـة، وبـالأخصّ الآداب الأوروبيـة. وقد كانت تلك المعينات والروافد الشعرية الغربية تتآلف وتتناغم مـع مـا اطلـع عليـه مـن شـعر شعراء المهجر، ومدرسة الديوان، فبالإضافة إلى جبران خليل جبران تأثر الشابي بمطران خليل مطران، وبمخائيل نعيمة، وببعض أفكار عبّاس محمود العقاد، وطه حـسين. لكـن الـشابي لم يكـن تابعـا في تأثره، كما لم يكن مجرّد ناقل لأفكار الشعراء الذين تأثر بهم، إذ كانت شخـصيته مـستقلة، بـذاتها، وبموهبتها الشعرية.

وكان الشابي يناضل ضدّ الاستعمار، وضد التخلّف والجهل، وكان يدعو إلى التطـوّر والتقـدّم والتحرّر والانعتاق، وإلى الثورة والتمرّد على ما هو جامد ومتحجّر ولم يمنعه اتجاهه القومي من أن ينزع إلى الانسانية والكونية. وهو يدعو إلى تحرير المرأة شأنه في ذلك شأن صديقه الطّاهر الحدّاد. كما كان يدين بحرية الشاعر والفنان عموما، لأن الحرية من منظوره هي المقوّم الأوّل للإبداع.

ويعبّر الشابي عن تجربة رومانسية عميقة تحاول النفاذ إلى معاني الوجـود والحيـاة. وهـي تجربة مفعمـة بمعـاني المأسـاة والأحـزان والـذكريات الأليمـة، تجربـة متـشظيّة، وسـمتها النوائـب والنكبات والموت. فالموت محور رئيسي في شعر الشابي. فهو خصمه اللدود، وعـدوّه الـذي لايقهـر، يمزق صدره ويقصم بالأرزاء ظهره، إنه الظالم المستبد الذي يرميه من عليائه في سخرية مريرة. وقد فجع الشابي بموت والده، فساء حاله، واستحال عيشه، وادلهمّ فجر حياته الذي كـان يظنّـه جمـيلا. ويتمثل الشابي في ما فقـده مـن سـعادة بمقـولات الرومانـسيين، كـما هـي مـتردّدة هنـا وهنـاك في أشـعارهم. إنـه الـزمن الـضائع أو الجنـة المفقـودة التـي كـان يعـدّها فجـرا جمـيلا تزهـو فيـه

الورود وتشدو المزامير، وتترع كؤوس الخمر، وهو غاب السّعادة الأبدية ومحراب الأغاني، تماما كما يتجلى لدى جبران خليل جبران. ([1])

فالحياة لدى أبي القاسم الشابي هي صرح يبنيه الإنسان بإرادته وكدحه وألمه وعذابه، فإذا ما علا ذلك الصرح، هدمه الموت فكأن بالشابي، وهو يستلهم معاني الموت الرومانسية الحديثة يبقى على العديد من معانيه القديمة التي ما فتئت تتردد في الشعر العربي القديم. فهو وفق تلك المعاني هاتك السّتر، وهادم اللذات والمسرّات. لكن الشابي يحاول الخروج، في شعره من موضوع الموت إلى سؤال الموت، باعتباره الحيرة القصوى، والسؤال الذي قد لا يجد له جوابا.

يا موت ماذا تبتغي منّي وقد مزّقت صدري؟

ماذا تودّ وأنت قد سوّدت بالأحزان فكري

وتركتني في الكائنات أئنّ منفردا بإصري

أجوب صحراء الحياة أقول «أين قبري».

وقد ثار الشابي ثورة عارمة على الأموات الأحياء، أو على الأحياء الأموات، هؤلاء الذين هم في الظاهر أحياء، وهم في حقيقة أمرهم أموات، يكتفون بحياة الخزي والعار والذل والخنوع. وهو يدعوهم إلى الثورة على أوضاعهم وعلى المستعمر.

والشّابي يحاول توظيف الثورة في معناها الرّومانسي للثورة في معناها السياسي والاجتماعي. وإنه ليحرّض شعبه على التمرّد: وهو يرى فيه قوما مواتا أو روحا غبيّة تكره النور. يقول في قصيدة النبي المجهول:

أيها الشعب ليتني كنت حطابا   فأهوي على الجذوع بفأسي

ليتني كنت كالسّيول إذا سالت   تهدّ القبور رمسا برمس

---

[1] - انظر: قصيدة: «ياموت»، من أغاني الحياة.

ليتني كنت كالرّيـاح فأطـوي   كل ما يخنق الزهور بنحس

ليتني كنت كالشتـاء أغشّـي   كلّ ما أذبل الخريف بقرسي

ليت لي قوّة العواصف ياشعبي   فألقي إليـك ثـورة نفسـي

فالشاعر شأنه، شأن الرومانسيين عموما يستخدم اللّغة الرّومانسية الحالمة والمزهرة، والتي تكثر فيها الفصول والورود والألوان والعواطف والأحاسيس والأشـجان، ومجـالس الأنـس والغبطـة، ورموز الحرية والفرح، والحزن والكآبة والموت، لطـرح قـضايا العبوديـة والانعتـاق، والخـير والـشرّ، والحبّ والكراهية، والظلم والقهر والتحرّر. غير أنّه في كثير من الأحيان يمنى بمعاني الخيبة والفـشل فيغرق في تشاؤمه وعزلته، ويلجأ إلى الغاب الذي هو بمثابة المعبد المؤسّي.

إنني ذاهب إلى الغاب يا شعبي   لأقضيَ الحياة، وحدي بيأسِ [1]

فالغاب لدى أبي القاسم الشابي، هو رمز الطبيعة والرّيف والبراءة، وهو نقيض المدينة التي هي رمز الزيف والرياء والخداع، كما يتجلّى ذلك لدى جبران خليل جبران، إنه الطبيعة التي يـصلّى فيها الشاعر وكأنّه في معبد. وهو الفضاء الذي يلجأ إليه ساعة الخيبة واليـأس، لـكي ينـسى ويـدفن بؤسه ويداوي جراحه. فهو عالم متخيّل، أو هو عالم الحلم الذي تتْرع فيه كؤوسه خمرة ويتْلـو فيـه أناشيده على الطيور، ويفضي لها بأشواق نفسه. وأبـو القاسـم الـشابي لا يكـاد يخـرج عـن المعجـم الرومانسي المتداول سواء في الشعر العربي لـدى جماعـة أبولـو، أو المهجـر، أو حتـى لـدى الـشعراء الرومانسيين الغربيين. فالطيور هي التي تدري معنى الحياة، وما هو إلاّ طائر بينها.

[1] - أغاني الحياة، النبي المجهول

والغاب هو البديل، أو العالم الرائع الذي يستلسلم إليه الشّاعر، ويعانق فيه الوجود والأبدية. وهو العالم الذي ينشد فيه الموت أو يعانقه. حتى لكأن الغاب والموت هما رمزا السّعادة الأبدية التي تعقب الشقاء والألم. يقول في قصيدة النّبي المجهول مخاطبا شعبه:

إنني ذاهب إلى الغاب علّي   في صميم الغاب أدفن بؤسي

ثم أنساك ما استطعت فما أنت   بأهل لخمرتي ولكأسي

ثمّ تحت الصنوبر الناضر الحلو   تخطّ السيول حفرة رمسي

وتظل الطيور تلغو على قبري   ويشدو النسيم فوقي بهمس

والذهاب إلى الغاب أو اللجوء إليه هو بمثابة الاستراحة الشعرية، أو هو زمن استراحة الشاعر الذي يخلو إلى نفسه، للتّفكير والتّأمل، وإعادة النظر في الأشياء، وفي الوجود وفي الناس، في تلك الخلوة تتعرّى الأشياء وتنكشف الحقائق. فإذا الهوة عميقة بين الشّاعر وشعبه، فبينما الشاعر شقيّ يموت حسرة ويأسا، يبدو الشعب "كطفل صغير لاعب بالتراب والليل مغس".

هكذا قال شاعر ناول الناس   رحيق الحياة في خير كأس

فأشاحوا عنها ومرّوا غضابا   واستخفّوا به، وقالوا بيأس

قد أضاع الرّشاد في ملعب الجنّ   فيا بؤسه أصيب بمسّ

إنها الصورة ذاتها التي تتردّد لدى جبران خليل جبران، «هذا هو الشاعر الذي تجهله الناس في حياته وتعرفه عندما يودع هذا العالم ويعود إلى موطنه العلوي. هذا الذي لا يطلب من البشر إلا ابتسامة صغيرة، والذي تتصاعد أنفاسه وتملأ الفضاء أشباحا حيّة والناس تبخل عليه بالخبز والمأوى»[1]

---

[1] - جبران خليل جبران، دمعة وابتسامة، نصّ الشاعر، صيدا - بيروت، المكتبة العصرية، (د.ت)، ص ص. 122 - 123.

والشابي في تعبيره عن مأساة الشاعر الرومانسي، يمزج بين الموروث العربي الإسلامي الذي يصوّر الشاعر في علاقته بالجنّ والغيلان، والرصيد الفكري والفلسفي والأدبي الغربي المتحدّث عن لغة الشعر والشاعر، وعن القطيعة القائمة بينه وبين الناس. يقول الشابي عن ذلك الشاعر.

"طالما خاطب العواصف في الليل

وناجى الأموات في غير رمس

طالما رافق الظّلام إلى الغاب ونادى الأرواح من كلّ جنس

طالما حدّث الشّياطين في الوادي وغنّى من الرّياح بجرس

إنه ساحر تعلّمه السّحر الشياطين كلّ مطلع شمس" [(1)]

فالشعب إذا يتنكر لشاعره، ويتهمه بأخطر التهم ويهينه ويسومه سوما بخسا، على أنّ الشاعر هو، في مذهب الحياة، نبيّ، وهو في شعبه مصاب بمسّ. وهي المفارقة الكبرى التي تختزل وضعية الشاعر الرومانسي العربي، الذي يريد أن يحرّر شعبه من القيد والذلّ والهوان، فيمسي ضحية إرادته، ويطرده الشّعب أيّما طردة.

فمسألة العلاقة بين الشّاعر الرّومانسي والآخر، سواء كان الآخر بمعنى المجموعة التي ينتمي إليها، أو الآخر الفرد الذي هو صلب تلك المجموعة، أو الآخر المتخيّل، هي مسألة جوهرية، وهي محور من المحاور الكبرى المتردّدة لدى الرومانسيين عموما.

فالشاعر الرومانسي لدى الشابي غريب في مجتمعه وبين أهله وذويه. فهو منبوذ ومطرود إذ تسكنه في نظرهم روح شريرة. بل أكثر من ذلك هو متّهم بالجنون والخبث والرّجس، رغم أنه في حقيقة أمره نبيّ. وإنّهم ليرون في تلك النبوّة جنونا، كما يعبر عن ذلك جبران خليل جبران في كتابه

---

[1] - أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، تونس، الدار التونسية للنشر، 1966، ص ص. 149 - 150.

المجنون. فالشابي ما يفتأ يقارن بين العبقرية من جهة والغباء والحمق والجهل من جهة أخرى. والعبقرية والنبوغ هما منبع الشعر، وأصله، ومعناه ومبتغاه، وهو ما يجعل الشعر، سابقا عصره، متمردا وثائرا، ومقوّضا لرواسب التخلّف. فبالشعر يسمو الإنسان إلى العالم المثالي الذي فقده ويمتزج بالطبيعة أو يحلّ فيها، كما تحلّ الروح في البدن، وبذلك تمتزج لغة الشعر بلغة الطبيعة أو ليست الطبيعة لدى الشابي، كما هي لدى بودلير معبد ترنو إلينا فيه أعمدته الحية، كما يتجلى ذلك في قصيدة «تراسلات أو تجاوبات» "Correspondances".

والشاعر لدى الشابي هو كذلك كاهن، أو ناسك يقيم في كونه المتواضع مبتهلا، متسائلا عن أصل الوجود ومبتغاه.

"فإذا أقبل الظلام وأمست ظلمات الوجود في الأرض تغسى

كان في كوخه الجميل مقيما يسأل الكون في خشوع وهمس

عن مصب الحياة أين مداه وصميم الوجود، أيّان يرسي" [1]

وتعتبر قصيدة «صلوات في هيكل الحب» من أشهر قصائد أبي القاسم الشابي، ولا شك أنها تحتلّ مرتبة ضمن القصائد العربية الشهيرة، أو الحبّ والعبادة. وهو معنى من المعاني المترددة بكثرة في الشعر الرومانسي بصفة عامة، والمتنزلة ضمن التغنّي بالجمال.

فعلى غرار الرومانسيين يطفح شعر الشابي بالجمال في أبهى حلاه الرّومانسية. فهو تارة مرتبط بعهود الصّبا والطفولة الجميلة، وهو تارة أخرى يخرج عن الجمال المألوف، بمعنى الخروج عن جمال الصورة بمعنى الشكل، إلى جمال اللحن، والصباح الجديد، والسّماء الضحوك، والليلة القمراء والورد وابتسام الوليد، وإلى معنى الطهارة والتّقديس، والرقة ورفيف الورد.

---

[1] - أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص ص 149-150.

ويستنجد الشابيّ بالأسطورة، ليضفي على معنى الجمال معنى العبقرية، والتحوّل السّاحر والخارق الذي يضفيه الجمال على الكائنات والأشياء، إنه الجمال المجسّم في صورة فينيس المتهادية بين الورى من جديد، لتعيد الشباب والفرح المعسول للعالم التّعيس.

وكما هم الرومانسيّون عادة، يحار الشاعر في الإجابة عن كنه الجمال إذ هو يجمع في عبقريته بين الصورة الجميلة، والعمق والغموض والقداسة.

أنت... ما أنت؟ أنت رسم جميل عبقريّ من فنّ هذا الوجود

فيك ما فيه من غموض وعمق وجمال مقدّس معبود

أنت... ما أنت؟ أنت فجر من السّحر تجلّى لقلبي المعمود

وتعدّ المرأة في شعر أبي القاسم الشابي رمزا من أهم رموز الجمال. وهي لا تدلّ على إمرأة بعينها، بقدر ما تدل على الجمال في أبعاده وخلفياته ومعانيه الرومانسية. فهي رمز الطبيعة تتجدّد بتجدّد الفصول، ويتوهج فيها الرّبيع. فهي التي تحيي العالم الموات في قلب الشاعر، فتستيقظ الأزهار وتنشد البلابل، وتنتشي روحه الكئيبة طامحة إلى الجمال والفن، وإلى العوالم القصية والفضاء البعيد، ويهيج الشّوق في قلبه وهو يخفق على أنغام قدسية.

إنها نشوة الحياة وسحرها وخيالها، وطهرها وسناؤها، وذهولها، وبذلك يكون الشابي قد فهم الرومانسية حق فهمها، وقد توقف عند أهم مفاهيمها.

وهو يدفع بتلك المفاهيم إلى أن تعانق المثال والخيال والمستحيل، مكتفيا بعيشة الفنّ والإلهام مثلما يكتفي النّاسك بنسكه.

فدعيني أعيش في ظلّك العذب

وفي قرب حسنك المنشود

عيشة للجمال والفنّ والإلهام

والطّهر والسّنى والسّجود

عيشة الناسك البتول يناجي الر

بّ في نشوة الذهول الشديد

وامنحيني السّلام والفـرح الرو

حي يا ضوء فجري المنشود [1]

وككلّ الرومانسيين يتحسّر الشابي على الجنّة الضّائعة ويتغنـى بهـا. وقـد خـصّص لهـا قـصيدة تحمل عنوان «الجنّة الضائعة». ومفهوم الجنّة الضائعة من المفاهيم الرومانسية وكثيرا مـا يـرتبط ذلـك الزمن بالصّبا والشباب، سواء وجد ذلك الزمن أم لم يوجد. وهو نوع من التغني بنضارة الزمن، أو بزمن الفرح واللاّمبالاة، والطهارة والبراءة هو زمن الطفولة والحبّ والـلـهو، والوداعة واللعب، زمن الـلـهو بين أحضان الطبيعة والتغنّي بفرحة الحياة والوجود بعيدا عن كلّ ما يدنس الوجود، زمن العبث البريء مع إدراك أن كنه الحياة هو في ذلك العبث وفي التّمتّع بفرحة الحياة. غير أن ذلك الزمن، كثـيرا مـا ينقلـب رأسا على عقب، فإذا السعادة وهم، بعـدما ضـاعت وأودى الزمـان وذبلـت الأزهـار والـورود، ولم تبـق بقلب الشاعر سوى الأشواك الدّامية، وقد عمت الأباطيل الكثـيرة والآثـام والـشرور وتـصادمت الأهـواء والظلم. وما فقدان تلك الجنّة سوى قصة الانسان الذي فقد مثله العليا وانزل من علياء سعادته إلى عالم الواقع الشقيّ المرير، ولكي يمشي في طريقه وكأنه الميت بين القبور.

وقد ثقل الوجود، كما يقول الشابي، أو كما يقول المسعدي، فإذا الكائن متهدّم، كما يتهـدّم البيت المهجور، من شدّة اليأس وظلمة النفس. فيصرخ الشاعر مستنجدا بحبيبتـه أو بمثالـه الأعـلى علّه ينقذه ممّا تردّى فيه:

---

[1] - أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، قصيدة، صلوات في هيكل الحبّ.

ارحميني فقد تهدّمت في كـو

ن من اليأس والظلام مشيد

انقذيني من الأسى فلقد امسيـ

ت لا أستطيع حمل وجودي[1]

غير أن الزّمن ضاع والحبيبة غابت ووارتها الأيام، وكأنما ضاع العمر من الشاعر، وقد كانت عهود لقائه بها في عدوة الوادي النضير أرقّ من الزهور، ومن أغاريد الطيور، وألذّ من سحر الـصّبا. لقد كانت الحياة في تلك الجنّة الضائعة حلاوة وطهارة وسحرا ووداعة وحلما لا متناهيا:

ونظلّ ننثر للفضاء الرحب والنهر الكبير

ما في فؤادينا من الأحلام أو حلو الغرور

ونشيد في الأفق المخضّب من أمانينا قصور

وكأننا نمشي باقدام مجنحة تطير،

أيام كنا لبّ هذا الكون، والباقي قشور[2]

أما وقد تبدّلت الأيام، وتلاشت السّعادة وبقي الشاعر وحيدا كسيرا يـدوس أشـواك الحيـاة بقلبه الدّامي في عالم الأباطيل الكثيرة والمآثم والشرور ومذلة الحق الضعيف، وعزّة الظّلم القدير.

فالشابي يمزج بين الحلم والواقع، والحقيقة والخيال والحاضر والماضي، وهو يتطلع في وجـل إلى الآتي، فإذا شعره انتفاضة الذات الوجودية، وصرخة الرومانسي المعتـوه، وتمزيقـة الظّـلام يـشقه عائدا من الموت أو ساعيا إليه. إنه تجربة شاعر لم يجن من الحياة سوى الألم.

---

[1] - أغاني الحياة، ق. صلوات في هيكل الحبّ.

[2] - أغاني الحياة، ق. الجنة الضائعة.

ماذا جنيت من الحياة ومن تجاريب الدّهور

غير الندامة والأسى واليأس والدمع الغزير.[1]

وفي تحسّر الشابي على الماضي، وعلى زمن اللقاء بالحبيبة، وزمن السّعادة العارمة، والجنّة الضائعة، يتجلّى تأثره بقصيدة «البحيرة» للامرتين، تلك القصيدة التي تأثر بها عدد من الشعراء، وترجمها علي محمود طه شعرا، وضمها إلى قصائد ديوانه "الملاح التائه".

غير أن أبا القاسم الشابي رغم تحسّره، وتشاؤمه، ورغم ما يحفّ به من ألم ويطبق عليه من شقاء، يبقى متفائلا، مصرّا على الانتصار وعلى حبّ الحياة والوجود. فهو ما يفتأ ينتظر الصّباح الجديد الذي قد يأتي، وقد لا يأتي، وهو في ضميره وإيمانه آت لا محالة. وإنه ليضمد جراحه متأسّيا، مكفكفا عبرته، ومسكنا أحزانه وأشجانه، قائلا في قصيدة «الصباح الجديد»:

أسكني يا جراح واسكتي يا شجون

مات عهد النواح وزمان الجنون

وأطلّ الصّباح من وراء القرون

في فجاج الرّدى قد دفنت الألم

ونثرت الدّموع لرياح العدم

واتّخذت الحياة معزفا للنّغم

اتغنّى عليه في رحاب الزّمان

والأهمّ من كلّ ذلك أن مأساة الشابي، الشاعر الرومانسي، تمتزج بمأساة الإنسان والإنسانية، فإذا الصّباح الذي ينتظره هو صباح القرون، والكون بأسره، وهو صباح الإنسان في كلّ مكان وزمان. فالشابي يستغلّ

---

[1] - م. ن.

فكرة التّردّد الرّومانسي بين الفرح والحزن، وبين التشاؤم والتفاؤل، ليبشّر الإنسانية بانتصارها ضدّ قوى الظلم والظلام، والشرّ، والذل والخنوع، والضعف، لأن صباح الحرية، والانعتاق، والنور والجمال والربيع، آت بعد الكفاح والنضال والصراع.

وإذاك تتعاظم إنسانية الإنسان، فإذا هو الكون بأسره، أو هو العالم المصغّر للكون، فيه ما في الكون من طبيعة وغناء ومعابد للجمال، وصلاة وابتهال.

في فؤادي الرّحيب   معبد للجمال

شيدته الحياه   بالرؤى والخيال

فتلوت الصّلاه   في خشوع الظّلام

وحرقت البخور   وأضأت الشموع [1]

فالشاعر يمتزج بالطبيعة، وينسجم معها، ويصغي إليها وتصغي إليه، وإنه لتستهويه الهواتف والأصداء والعوالم القصية النائية، فكأنما أرضه غير الأرض، ووطنه خلف كلّ البقاع. إنه نداء المجهول ونداء الأقاصي، أو هو نداء الوطن الحقيقي، صور مدهشة، تبلغ ذروة روعتها، وتذكرنا بما ورد في كتاب "النبي" لجبران خليل جبران.

من وراء الظلام   وهدير المياه

قد دعاني الصّباح   وربيع الحياه

يا له من دعاء   هزّ قلبي صداه

لم يعد لي بقاء   فوق هذي البقاع

الوداع، الوداع   يا جبال الهموم

[1] - أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، قصيدة الصّباح الجديد.

يا ضباب الأسى   يا فجاج الجحيـم

قد جرى زورقي   في الخضمّ العظيم

ونشرت القـلاع   فالوداع، الوداع [1]

لكن ميول الشابي للحلم، وتغنّيه بالأقاصي والمجهول، وولعه بعوالم الخيال وشغفه بالطّبيعة والجمال، كل ذلك لم يمنعه من أن يكون ثائرا حقيقيّـا، ومتمـردا لا يهـدأ ولا يقـرّ لـه قـرار. وثـورة الشابي وإن كانت في بعض معانيها ثورة فردية كما هي لدى أغلب الرومانسـيين، إلا أنهـا كثـيرا مـا تنصهر في ثورة الشعب. وهي ثورة رومانسية عارمة لا تبقي ولا تذر، فهي تصارع العدم مـن أجـل الحياة والوجود. كما يتجلّى ذلك في قصيدة "إرادة الحياة".

إذا الشعب يوما أراد الحياة   فلا بـدّ أن يستجيب القدر

ولا بـدّ لليـل أن ينجلـي   ولا بدّ للقيد أن يـنكسـر

ومن لا يعانقه شوق الحياة   تبخّر في جوَهـا واندثـر

فويل لمن لم تشقه الحيـاة   من صفعة العدم المنتصر [2]

كذلك قالت لي الكائنـات   وحدّثني روحها المستتـر

وليس أشهر من فاتحة هـذه القصـيدة في الشـعر التـونسي الحـديث، وفي الشـعر الـوطني بالخصوص، بما أن البيتين: الأول والثاني هما من النّشيد الوطني التّونسي. فكـما كـان لشـعر الشـابي بالغ التّأثير في الحركة الوطنية والكفاح المسلح ضدّ المستعمر الفرنسي، فقد كان له صدى عميـق في الثورة التّونسـية، ثـورة الكرامـة والحريّـة، ثـورة 14 جـانفي 2011. فلـيس غريبـا أن تبقـى الـروح الرومانسية الثائرة مستعرة بعد مائة عام، وهي في وعي الجماهير وفي لا وعيهـا، تسري في دمـائهم، تحثهم وتوقظ هممهم.

---

[1] - أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، قصيدة الصّباح الجديد.

[2] - أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، قصيدة الصّباح الجديد.

وعبّر الشابي عن روح شعريّة متوثبة، تائقة إلى الحريّة والعظمة، والسّموّ اللامتناهي، وهي روح تنبذ التخاذل والوهن والقصور.

ودمدمت الرّيح بين الفجاج وفوق الجبال وتحت الشجر،

إذا ما طمحت إلـى غايـة ركبت المنى ونسيت الحذر

ومن لا يحبّ صعود الجبال يعش أبد الدّهر بين الحفر[1]

فشعر الشّابي ذو المنزع الرّومانسي الواضح، يتجذّر في فكر فلسفي وجودي عميق، ويـدعو إلى التجدّد والتطوّر، ويصارع ضدّ الذبول والظّلام والموت. وهو وإن كان يشي ببعض التشـاؤم فـان تشاؤمه مبطّن بتفاؤل لا متناه. فمثلما تتجدّد الطبيعة، عبر تغيّرات الفصول، فإن الـروح الإنسـانية تتجدّد كذلك، بل إن سنة الحياة والوجود هي التجدّد المتواصل المختزل لقدر الكيان والإنسان. وفي كنه هذا التجدّد تكمن إرادة الحياة والإصرار على الانتصار، ومعانقة الجمال.

---

[1] - أغاني الحياة، قصيدة إرادة الحياة.

جبران خليل جبران الحكيم المتصوّف،

بين عذاب الأرض والحلم بالجمال والمطلق

جبران خليل جبران فيلسوف وشاعر وكاتب ورسّام لبناني أمريكي، ولد في بشري شمال لبنان سنة 1883، وتوفي في نيويورك 1931 بداء السل، هاجر جبران رفقة أمه وإخوته إلى أمركا في سنّ مبكرة، سنة 1895. وهناك تعلّم وأقبل على الفنون والآداب وتألق فيها تألّقا لا نظير له، حتّى أنه غدا الشاعر الأكثر مبيعات في أمريكا بعد شكسبير shakespeare وولوزي Losey.

ولقد ولد جبران وتربّي في عائلة مارونية، فقيرة، ممّا جعله لا يذهب إلى المدرسة، وقد اتهمّ والده بالسّرقة وسجن وصودرت ممتلكاته. وفي سنة 1995 قرّرت والدته الهجرة إلى أمركا مصحوبة بابنها جبران وابنتيها ماريانا وسلطانة وعمّ جبران بطرس. وحلت العائلة في بوسطن، وأخذ جبران يتردّد على المدرسة، بينما شرعت أمه في العمل، خياطة متجوّلة. وتعلم جبران اللّغة الانقليزية والتحق بمدرسة للفنون قرب منزلهم وقد شجعه أحد مدرسيها على الرّسم والابداع.

وفي الخامسة عشر عاد جبران مع والدته إلى لبنان، ودرس في مدرسة إعدادية مارونية ومعهد للتعليم العالي يسمّى «الحكمة». ومكث عدّة سنوات في بيروت ثمّ عاد من جديد إلى بوسطن سنة 1902، بعد أن توفيت أخته سلطانة بالسلّ قبل عودته إلى أمركا ببضعة أيّام. وتوفي عمه بطرس

بالداء نفسه، أما والدته فقد توفيت بالسّرطان. ولم تبق في صحبته سوى أخته ماريانا التي اضطرّت إلى العمل في محلّ خياطة.

ثمّ أسّس جبران صحبة بعض رفاقه العرب الرّابطة القلميّة. وهـم ميخائيـل نعيمـة، وعبـد المسيح حدّاد، ونسيب عريضة، وقد سعت الرّابطة الجديدة إلى تغيير مجرى الأدب العربي وتجديد طاقاته، واخراجه من التقليد والرّكود والجمود. وقد ثار جبران على العقائد المتحجّـرة وعـلى رجـال الـدّين الـذين يمثلونهـا في تلـك الفـترة، وسـعى إلى الـدّعوة إلى الاسـتمتاع بالحيـاة وبجمالهـا، وإلى الانخراط في عالم الفنّ. وقد اشتهر في ذلك المجال بقصيدته "المواكب". وقد كان جبران مطّلعا عـلى الدين الإسلامي رغم أنه كان مسيحيا، وكان يحلم بعودة أمجـاده الأدبيـة والفكريـة، وكـان جـبران معاديا للعثمانيين ولتبعية البلدان العربية لهم. يقول جبران «أنا أكره الدولة العثمانية لأنّي لا أحب العثمانيين. أنا أكره الدولة العثمانية لأني احترق غيرة على الأمم الهاجعة في ظل العالم العثماني»

ومن مؤلفات جبران باللّغة العربيـة: «دمعـة وابتـسامة» و«الأرواح المتمـرّدة» و«الأجنحـة المتكسرة» و«العواصف» و«البدائع والطرائف» ومقالاته «الأرض»، و«عـرائس المـروج» و«نبـذة في فنّ الموسيقى» و«المواكب».

أمّا مؤلّفاته باللّغة الانقليزية، فهي «النّبي»، وهو مكون من 26 قصيدة شعرية وقد تـرجم إلى أكثر من عشرين لغة، و«المجنون»، و«رمل وزبد»، و«يسوع ابـن الانـسان»، و«حديقـة النبـي» و«أرباب الأرض» و«الأعلام للزركلي».

ولجبران خليـل جـبران مجموعـة مـن الرّسـائل المـشهورة، مـمّا جعـل البعض يرى أنّه استطاع أن يثري فنّ الترسّل عند العرب. وإنّ لهـذه الرسـائل

خصائص فنية متطوّرة تعتبر مساهمة من جبران في تنويع الأجناس الأدبية الحميمة.

كما استفادت لغة الكتابة العربية مع جبران من الكتابة باللّغـة الانقليزيـة، مـمّا سـاهم في تطويع العديد من العبارات لديه، كما لا شكّ أن كتابته باللّغة الانقليزيـة قـد اسـتفادت مـن روح الكتابة العربية، وشاعريتها، وجماليتها.

وتبقى علاقته بمي زيادة علاقة أدبية وعاطفية متميّـزة، علاقـة فكريـة أدبيـة روحيّـة، لأن لقاءهما كان في عالم الأدب والفن والخيال، بما أنه كان يقيم في أمريكا، بيـنما كانـت هـي تقـيم في القاهرة. وقد كانت مي زيادة معجبة بكتاباته وبعبقريته، وبالعديد مـن مقالاتـه ومؤلفاتـه. وقـد عبّرت له في مراسلتها عن إعجابها بـ"الأجنحة المتكسّرة" التي نـشرها جـبران في المهجـر سـنة 1912، وقد أضفى بعض الدّارسين صفة الصوفيّة والرّوحية على تلـك العاطفـة التـي كانـت تـشدّ مـيْ إلى جبران. ويذهب البعض الآخر إلى أن بعض تلك الرسائل قد ضاع، وأن دراستها مـن شـأنها أن تلقـي الضوء على الرسائل باعتبارها نوعا من الكتابة الحديثة الحميمة المحبذة في مختلف بلدان العالم.

وإنه لمن المغري أن تُدرس هذه الرسائل دراسة مقارنيـة مـن خـلال مقارنـة علاقـة جـبران بماري هاسكل من جهة، وعلاقة جبران بميشلين من جهة أخرى.

ويعتبر كتاب «النّبي» لجبران خليل جبران من أشهر مؤلفاته، باعتبار اللّغـات التـي ترجم إليها، وباعتبار شهرته وعمقه. وقد كتبه جـبران باللّغـة الانقليزيـة، وتـرجم إلى أكـثر من عشرين لغة. وقد ارتبط اسم جبران بكتاب "النبي"، كما ارتـبط كتـاب النبـي بجـبران. فهو إذا رائعته الأدبية والفلسفية والفكريـة بمـا أنـه يختـزل فكـر جـبران وآراءه ومواقفـه وتأمّلاته في الحياة والوجود. فهـو عبـارة عـن تأمّـل في الحـبّ والـزواج والأبنـاء والمـسكن والحريّة والرحمة والأخلاق والموت، واللـذة والجـمال والـصّداقة. وقـد نـشر كتـاب النبـيّ

سنة 1923. وقد تأثر فيه جبران بالفيلسوف الألماني نيتشه وبكتابه «هكذا تلكم زردشت».

ولقد نشر جبران كتاب «المجنون» سنة 1918، وكان باكورة كتبه باللّغة الانقليزية. وقد تحدّث فيه جبران عن الجنون، واللّعنة، والحلم واليقظة، والحكمة، والعدالة، والطموح واللّذة، والكآبة والمسرّة، ولعل الموضوع الأساسي الذي يشغل جبران في هذا الكتاب هو علاقة المؤلف بذاته، أو بأناه، وقد استخدم فيه أسلوب القصيدة النّثرية، كما يتجلّى ذلك في نصّ: «في خيبتي غلْبتي» و«الليل والمجنون». وإنه ليستخدم كذلك قالب القصّة الرّمزية الخرافية.

والمجنون في هذا الكتاب هو الثّائر على نفسه، وعلى التّقاليد والقيم. وهو المفكّر المنفرد الذي يجرؤ على انتزاع الأقنعة التي تخفي الحقيقة وتُخضع الإنسان لزيف المجتمع وسلطته. فما ثورة المجنون إلا ثورة على قيم الحضارة الزّائفة، وتقاليد المجتمع الفاسدة. وما إيمانه سوى إيمان المتصوّفين الّذين ينشدون الله والحقيقة المطلقة والكمال.

والانسان عند جبران يعيش معذّبا على الأرض، فهو يقيم في «ظلمات الأرض»، لكنه في توق دائم إلى الحقيقة المطلقة وإلى الله. وهذا الحنين إلى المطلق يعذّب قلبه لأنّ الحقيقة المطلقة تبقى مستحيلة وجهله بها هو سبب آلامه. لذلك يصرخ «لم أنا ههنا يا ربّ؟ لم أنا ههنا وأنا ثمره عجراء لم تنل شهوتها من النّماء، وعاصفة صمّاء هوجاء لا شرقا تبتغي ولا غربا، وذرّة هائمة تائهة من كوكب محترق ثائر» [1].

لكن جبران يجد في هذا الألم سعادة لا تماثلها سعادة أخرى، لأن الألم طريق إلى التطهّر من الشر، وإلى التسامي والاقتراب من الحقيقة والاكتمال. ذلك الألم الذي قدّسه الصوفيون والرومانسيون. ففي قصّة «المصلوب» طلب

---

[1] - جبران خليل جبران، المجنون، الأعمال الكاملة، تعريب الارشمندريت، انطونيوس بشير، مقدمة نازك سابايارد، مؤسسة نوفل، بيروت، 1952، ص. 87.

المجنون الصّلب، حين وقف الناس حوله ساخرين منه. قال لهم: «هل من شراب يبرد غلة المجنون سوى دمه؟ أجل وكنت أبكم فسألتكم الجراح أهواهـا، وكنـت سـجينا في ظلمـة أيـامكم وليـاليكم فالتمست سبيلا يؤدي بي إلى أيام أبهى من أيامكم، وليال أسعد من لياليكم».[1]

لقد تأثر جبران خليل جبران في صوفيته بالـشاعر الانقليـزي الـصّوفي وليـام بلايـك (1827 - 1757)، ففي وحدة الوجود تزول المتناقضات لأن الإنسان صورة مصغرّة للعالم بأسره، وجوهره من جوهر الوجود المطلق. لذلك يخاطب المجنون الليل قائلا: «إننـا أخـوان توأمـان أيهـا اللّيـل، فأنـت تكشف مكنونات اللاّنهاية، وأنا أكشف مكنونات نفسي».

والإنسان لدى جبران لـن يتحـد مـع المطلـق ولـن يعـبُر إلى اللاّنهايـة عـن طريـق المنطـق والعقل، وإنّما عن طريق الحدس والقلب، وجبران تأثّر بالفيلسوف الصّوفي العربي: ابن عربي (1165 - 1200)، وقد أخذ عنه صورة شجرة الكون.

فالحدس والقلب هما الطريق المؤدية إلى الجوهر، والجوهر هو الحقيقة والـسرّ المكنـون. والذات الإنسانية، إنما تقوم على ظاهر وباطن. أما الظاهر فيمكن أن يكون خادعا وهو مـا يدركـه الآخر، وأما الجوهر، فهو حقيقة الذات، التي لا تدركها إلا الذات نفسها. يقول جبران: «يـا صـاحبي انني لست على ما يبدو لـك منّـي، فـما مظـاهري سـوى رداء، دقيـق الـصنع، محـوك مـن خيـوط التّساهل، والحسنى ألتفّ به ليدرأ عني تطفلـك ويقيـك مـن إهـمالي وتغـافلي. وأمّـا ذاتي الخفيّـة الكبرى التي أدعوها «أنا» فسرّ غامض».

---

[1] - م.ن، ص. 76.

الجمال الرّومانسي العربي، إشكالا ومفهوما،

وموقف علي محمود طه منه

الشاعر الرومانسيّ نبيّ لأنّه يرى مالا يراه الآخرون، ويسمع ما لا يسمعونه، وينطق بما لا ينطقون به. فهو كما يقول جبران خليل جبران: «الأعمى والأطرش والأخرس». وهو كما يقول الشاعر المصري عبد الرحمان شكري: «رسولٌ ترسله الطبيعة بالنغمات العذاب» فعالمه الرؤيا ولا الرؤية ورسالته الوحي ولا الخطاب المألوف، فهو يهبط «الأرض» من السّماء ليغمر البشرية بنوره، وليبدّد عتمة وجودهم «بعصا ساحر وقلب نبيّ».

والشعر الرومانسي كما يقول عبد الرحمان شكري، «هو القلب هاج وجيبه» وهو الموهبة الشعرية أو الاصطفاء والقدر اللذان يجعلان الشاعر «مختارا من المخاتير» مصيره أن يصبح ربّان سفينة البشرية، ليقودها عبر بحر الوجود إلى شاطئ السلامة فيرتقي بها درجة من درجات السمو والتفوّق. فالشعر في ماهيّته سحر ونبوة والشاعر صورة من صور المسيح، أو «روح قدسية في تجاليد هيكل بشري». [1]

والشعر هو غلبة النور على الظلمة كما يقول نعيمة، وهو شعاع سنيّ كما يقول علي محمود طه، والشاعر الرومانسي هو الفرد المتفرّد، الشاذّ بعبقريته ورؤياه، وهو الملهم الوحيد، أو الناطق بالحكمة والمعاني السّرية،

[1] - جبران خليل جبران، العواصف، نص الشاعر، بيروت، مؤسسة نوفل، 1986، ص ص. 280 - 281.

وهو لسان حال العييّين والعاجزين والمعبّر عمّا تختلج به ضمائرهم ونفوسهم وهو المغذي لعقولهم.

فالفعل الشعري نبوّة وسحر، وهو لئن أصبح مفهوما رومانسيا بالمعنى الفلسفي والمذهبي في القرن التاسع عشر، وفي بداية القرن العشرين، فهو في الحقيقة مفهوم قديم مرتبط بمكانة الشاعر وبمضمون الشعر وغاياته منذ العصر الجاهلي. ولقد لمح القرآن تلميحا إلى أن الشعر يقوم على الموهبة والنبوغ والبيان أو على المقدرة المتفرّدة على التعبير، أو على «الاعجاز». بل إن «البيان» الشعري موهبة قفاها الحذق والنبوغ والمهارة. أما الجانب الفطري في الشعري، فهو في علاقة جدلية مع العقل، أو لنقل في علاقة مع التجربة الشعرية أو مع الجانب المكتسب منه.

والشعر هو المعجزة الإنسانية أو السمة التي تتضافر فيها المادّة والروح واللغة والفكر والرمز والدلالة والواقع والخيال، ولئن تبدلت الظروف وتقدّم الزمن واختلفت وجوه الحياة، ووجوه التعبير عنها؛ فالجوهر يبقى واحدا «ميلادُ الشاعر يبقى احتفاء» لأنه ميلاد النور والخير والخصب والفرحة والجمال؛ هو "المسيح" في مهده وقد حومت حوله صور الحسن، وحف به الورد والعمار الزكيّ.

والمحتفي الأول بميلاد الشاعر هو الطبيعة، لأن الطبيعة هي العالم المثالي في الفكر الرومانسيّ، أو هي البديل للعالم المطلق إذ تقوم على التناسق والتناغم. فعندما يولد الشاعر تبتهج السماء والأرض، وينزل الوحي ليهدي الإنسان إلى درب الخيال. «فتصفّق الخمائل نشوى، ويشدو الطيرُ بين عود وناء»؛ هو التناغم الموحّد بين العناصر؛ وذروة التناغم والتناسق «مشهد يبهر العيون» أو إشراق يغمر النفوس، أو تجلّ في انتظار الحلول.

والشاعر هو الذي يخرج المشهد إخراجا فنّيا، وهو الـذي يرتقـي بـه إلى مـستويات الـروح العلوية، فيطبعه بطابعها، أو يضفي عليه ألوانها أو ألوان الذات الباطنة.

وهو معنى يتسرّب منه علي محمود طه إلى مفهوم قديم جديـد في الـشعر: هـو التـصوير والصورة، كأسمى ما تكون الصّورة: تفرزها الشهوة ويكلّلها الإغراء.

وَجَلاَ من بدائعِ الفنّ رَوْضًا   نمّقتهُ أناملُ الإغرَاء[1]

واعتمادا على هذا المعنى يقارن على محمـود طـه، كـما قـارن عبـد الـرحمان شـكري بـين عبقرية الشاعر وعبقرية الطبيعة، فيسمو بعبقرية الشعر على عبقرية الطبيعة.

ما الرّبيع الصناع أو في بنانا   منْهُ في دقة وحسنِ أداء

فالشاعر يبدع الكون إبداعا جديـدا ويركبـه تركيبـا رائعـا، حتـى لكأنـه ينمقـه تنميقـا، أو ينسقه ليصبح ذرة منه أو ليذوب الكون فيه، وهو خـلاف مـا يعـبّر عنـه عبـد الـرحمان شـكري في قصيدة الشعر والطبيعة.

إذا كنتُ في روض فقلـبي طائرٌ   يغنّي على أغصانه ويَطيرُ

وإن كنت فوق البحر فالقلب موجةٌ   تسرّبُ في أمواجه وتسير[2]

وحلول الطبيعة في الشاعر لدى علي محمود طه، هـو مـا يترجمـه جـبران خليـل جـبران في كتابه رمل وزبد بقوله: «خيّل إليّ في الأمس أنّي ذرّة تتموّج مرتجفـة في دائـرة الحيـاة بغـير انتظـام، واليوم أعرف كل المعرفة أني أنا الدائرة وأنّ الحياة بأسرها تتحرك فيّ بذرات منتظمة» [3]

---

[1] - علي محمود طه، الديوان ص. 13.

[2] - عبد الرحمان شكري، الديوان، ص. 226.

[3] - جبران خليل جبران، رمل وزبد، تعريب الارشمنريت أنطونيوس بشير، صيدا - بيروت، المكتبة العصرية (د.ت) ص ص. 11 - 12.

ويرتبط الحلولُ بالزمن الرومانسي عامّة، وهو «زمن اللاشيء» أو «زمـن المطلـق» بالمقارنـة مع الزمن المتسارع أي الزمن الذي يبدأ بتاريخ وينتهي في تاريخ[1].

والحلول والخلق يكونـان، داخـل الخـطّ الزمنـي، الفجـر أو الـصباح، أو في الأصـيل بمعنـى الانبثاق الأوّل والأخير، ومن هنا تصبح الـصّورة الـشعرية المبدعـة، هـي الـصورة التـي لا تـضاهيها صورة أخرى على مستوى الواقـع أو الخيـال، أو لنقـل هـي الـصورة الفريـدة المتفـرّدة، أو اليتيمـة الساحرة. كما يصبح الشعر تفرّدا في التعبير، أو في الصورة والنسق.

قلْن: ما أجمـل الصبـاح فمـا حـ   ـل على الأرض مثل هذا صباحُ

مثل هذا الصـباح لم يلد الشـر   ق ولـم تنجـب الشموس الوضاح

إن هاجس التعبير البكر يصل بالشاعر علي محمود طه حدّا من المبالغـة والمغـالاة تجعـل المشهد يشف دون أن يتضح، فهو كلما حاول سبره، أو الإلمام بجوانبه وتفاصيله، ضاقت به العبـارة وصارت قاصرة عاجزة أوردّت إليه حسيرة. فيستنجد بالحلم وسوانح الفكر، ويكسر منطـق الرؤيـة العادية ويتخلى عن أطرها المادية الواهية: كالزمان والمكان والسببية والاضاءة ويفسح المجال لعالم البصيرة أو القلب أو الضمير، فإذا المشهد لا يحدّه حدّ ولا يلم به قانون.

صورٌ جمّة المفاتـن شتّـى   كرؤى الحلم أو سوانح فكْرِ

لاَ تَرى النَّفْسُ أو تحسّ لديهَا   غيرَ شجوٍ يفيض من نبع سحر[2]

[1] - جبران خليل جبران، عرائس المروج، تر. صلاح الدين القاسمي، مطبعة الكواكب، تونس، 1986، ص. 75.
[2] - علي محمود طه، الديوان، الملامح التائه، ص. 17.

والاستنجاد بعالم الخيال أو الحلم تؤديه أصوات وأسماء أو أفعال خاصّة أفعال المقاربة والشروع، أو أدوات كأدوات التشبيه أو أدوات الاستفهام والتعجّب، ولكن الشاعر لا يبلغ الرؤيا بمجرّد التخلّي عن الواقع أو بمجرد كسر حدوده. وإنما يجعل الخيال المرجعية التي يستند إليها الواقع، فتمّحي بذلك الحدود بين العالم الخارجي والعالم الدّاخلي ويتقاطع الوعي واللاوعي، ويصبح الشاعر فريسة الرؤيا ويسقط القارئ في شراكها وشراكه.

وهكذا تبين الدلالة الشعرية عن مرجعيتها الخيالية، وعن مرجعيتها الواقعية، وتصبح الصّورة فنّية بالأساس قبل أن تكون طبيعية، أو مستمدّة من الطبيعة، فإذا ألوانها هي الألوان التي يتبنّاها الفكر، أو المستمدّة من مقولة الفكر، أو من الألوان التي يستقيها الشاعر من الصّورة الأمّ، تماما كما يحدث ذلك في بعض مدارس الرسم المعاصرة. فإذا اللّون الأسود مثلا هو الإطار المثالي لصورة الجمال المثالية عوضا عن اللون الأبيض، وإذا الليل هو الحياة المتقدة التي ترتع فيها النفس الشعرية، عوضا عن النهار، وإذا الحقائق قد انعكست انعكاسا ثنائيا هامّا، انقلبت معه المفاهيم والمدلولات، وإذا عالم الطبيعة كما يرسمه الشاعر هيكل أو معبد للعبادة والجمال؛ هو الهيكل الذي يصلّي فيه الشابي وهو العالم المثالي الذي يتغنّى به جبران. هو الجمال المنمّ والمفصح عن عبقرية الخالق. أو لنُلخّص ذلك فنقول: «إن الشّعر يجعل من الكون معبدا ومن الشاعر متعبّدا أو كاهنا ومن القصيدة محرابا».

فجثا ضارعا: أرى الكون ربّي   غير ما كان صورة ومثالا[1]

وعبد الرحمان شكري في احتفاله بعبقرية الشعر، وبميلاد الشاعر احتفالا أسطوريا تتبرّج فيه الطبيعة تبرّجا طقوسيّا، إنما يحيي سنّة قبلية عربية واجتماعية قديمة.

---

[1] - علي محمود طه، الديوان، ص. 20.

أما جمال الطبيعة فيبلغ ذروته عندما تتّحد عناصر الطّبيعة، في جوهرها وفي ماهيتها، وتحلّ في الشاعر، فيصبحان روحين في جسد، أو في قصيدة. ويبلغ الشاعر الذّروة عندما يرتقي من «أنا الذات» إلى «الأنا السرمدية» أو من مستوى الإنسان إلى مستوى الرمز. وهذا «الأنا الرمز» في اتحاد كلّي وفي اتصال عاطفي بالحبيب الرّمز، فإذا الشاعر وحبيبه، آدم وحواء، وزورق الحبّ يشق بهما بحر الزمن، وإذا الصورة الحسّ أو الصورة المادّة عرض للروح أو للفكرة السامية، وإن اللقاء بين الحبيبين صدى للقاء آخر كان في الزمن السحيق.

وإذا النّهر شَاطِئًا ونَميرًا يَتَبَارَى أشعّةً وظلاَلاً

وسَرَى فيه زورقٌ لحبيبيـ ـن شجِيَّيْن ينْشدان وِصَالا

يَبْعَثَان الحنينَ في صدر ليلٍ ليس يدري الهُموم والأوجالا

شهد الحبّ منذُ كنّا روايا تٍ على مسرحِ الحياةِ تَوالَى [1]

فاللذة المطلقة التي تغمر الشاعر ليست لذّة مؤقتة ولا عابرة، رغم أنها ذكرى سعادة أو شتات ما تبقى من الذكرى، ولا فاصل ولا حدود واضحة بين اللذّة والألم، حتى لكأنّ الشاعر في سجن مؤبّد، أو لكأنّ الأرض سجنه والحياة منفاه، فهو رمز الإنسان في سعادته وشقوته، وهو الحامل لوزر الإنسانية أو الدافع عنها ثمن الإثم والشر والشقاء والألم:

لا تقل كم أخ لك اليومَ في الأ رض شقيّ الوجدان أسوانَ حائرْ

إن تَكُنْ سَاوَرَتْهُ في الأرض آلا مٌ وحفّت به الحدود العواثر

فلكي يسْتشفّ من خَلَلِ الغيـ ـب جمالا يذكي شَبَابَ الخَواطرْ

ولكي ينهل السعادةَ من نبـ ـع شهيّ الورود عذب المَصَادرْ [2]

---

[1] - نفس المصدر، ص. 19.

[2] - علي محمود ط، الديوان، ص. 22.

هذه الجدلية تقوم أساسا على إقامة علاقة جديدة، لا عن طريق المقابلة بل عن طريق التفاعل، فالسعادة لا يقابلها الشقاءُ فحسب، بل هي تنبع منه، وتمتزج به إلى حد الإفراز الطبيعي مثلما يحوي النهار الليل، أو يحوي الليلُ النهارَ فالدرب الحقيقي الموصل إلى السعادة هو الشقاء والعذاب.

وإقامة هذه العلاقات الجديدة لا تخصّ علي محمود طه، وحده، بل الفكر الرومانسي عامّة؛ وتعدُّ تطورا هاما إذا ما تحدّثْنا عن الشعر العربي الحديث لأنها تفتح رؤى الإبداع في تلك الفترة على حقول جديدة، بدأ الشعر العربي يتجاسر على التوغّل فيها. وهذه الحقول لا تقدّم لنا صورة عن حدودها وحقيقتها، بل تلمح إلى مستقبل الشعر الحديث وإلى ما سيؤول إليه تطوّره الحقيقي عند ربطه ووصله بالشعر العربي القديم، بعد أن غرّبتهما عصور الانحطاط، إذ سيحاول الشعراء المحدثون العودة إلى ما بشّروا به أو لمحّوا إليه من أن الشعر خيال لا حد له، وحقيقة فوق الخيال أو أبعد، انها النبوة أو الجنون بالحقيقة.

فلكم جاء بالخيال نبيّ   ولكم جنّ بالحقيقة شاعر[1]

وهذا الشاعر المجنون هو المتكشف الوحيد على الحقيقة وهو المطلّ على الورى من سجف الغيب يرثي لحالهم ويتفطر لهم قلبه حنينا. هو أبو هريرة وقد فتح نعيمه للجائعين.

هو الفاتح لأرض الخيال وهو المفجّر لنبع الكلمات، وهو الفاتح للقصيدة التي لا يقنّن جمالها بقانون، فهي بغية العطشان الجائع، ومنشد المتيّم الولهان، وعودة الفرع إلى الأصل، واستكانة الذروة للدائرة والتئام الزمان بماضيه وحاضره ومستقبله. هي الجنة العذراء وهي أرض ميعاد الشاعر، هي الموطن الذي إليه يؤوب، وهي الشطر المكمل والسعادة المكتملة.

[1] - نفس المصدر، ص 11

أدخلُو الآن أيّها المحسنونا

جنة كُنتُمْ بها تُوعدونا

اجعلوها من البدائع زونا

وأمْلأُوها من الجمال فُنُونا[1]

فالجمال في شعر علي محمود طه صورة مثالية مجردة تقصر عنها العبارة واللفظ فتحاول أن توحي بها أو أن تنبّه إليها تنبيها خفيّا. هي صورة المطلق يحاول أن يحاكيها الشاعر، وهو في أسمى ساعات وحيه، ينضح منه الشعر كما ينضح العرق.

فالجمال هو الغاية والمنشد والسّبب والعلّة، وهو البداية والنهاية وهو الجمال المجرّد والحسن المجسّم، وهو المنظور والمنتظر؛ من أجله يحيا الكائن وإليه يسيرُ.

لوجهك هذا الكون يا حسن كلّه وجوه يفيض البشر من قسماتها[2] هذا المعنى القديمُ في التراث العربي، قدم العربية، والفلسفة الإسلامية، اتّقدت جذوته في العصر الحديث مع جل أعلام الفكر العربي، خاصّة مع أعلام الشعر العربي الحديث. فما فتئ يتطوّر مرورا بعلي محمود طه وبغيره من الشعراء إلى أن أصبح مقوّما شعريا حديثا يربط الحاضر بالماضي، ويفتح الحاضر على الحقول الفلسفية والفنية المعاصرة التي أصبح فيها الجمال الفني عامّة والشعريّ خاصّة علاقة متنافرة في الظاهر تقوم على التناغم والانسجام والتطابق الخفي كما هو جليّ عند بدر شاكر السياب.

«إليك يا مفجّر الجمال تائهون

نحن نهيم في حدائق الوجوه، آه

---

1 - علي محمود طه، الديوان، ص 32 - 24.

2 - نفس المصدر، ق. الوحي الخالد، ص. 26.

من عالم يرى زنابق الماء على المياه

ولا يرى المحار في القرار

واللؤلؤ الفريد في المحار».[1]

فوجوه الجمال مختلفة باختلاف عناصر الكون وباختلاف الأجناس واللغات والحضارات، وباختلاف الزمان والمكان، لكن حقيقته واحدة. وتشكلاته المتميّزة والمتغيرة تجعل من القصيدة تقاطعا لمختلف الوسائل الفنية، ومن المعنى الشعري مبحثا لا يكاد يظفر به التأويل. وقد أصبح الجمال، منذ القرن التاسع عشر محورا أساسيا مستعصيا إذ يجمع في ذات الوقت بين التجلّي والخفاء، وبين الشفافية والغموض، بل إن التعبير عن الجمال والإفصاح عنه أمر يعجز عنه الكون بأسره.

«وتستعرض الدنيا غريب فنونها وتعرب عن نجواك شتّى لغاتها» [2] بل إن كلّ ما يحدث في هذا الكون، أو كلّ ما يتلفّظ به من لغة الإنسان والحيوان والجماد، فهو تسبيح يتقرّب به من هذا الجمال بالاعراب عن بعض معانيه الخالدة السرمدية، حتى أن العناصر في تنافرها الظاهر وتناغمها الباطن، تنافر الدّجى والنور، إنما تعبّر «بثغر واحد» عن حقيقة الجمال الذي يتمناه الإنسان ويتوق إلى ملامسته والاكتواء به.وهذا الجمال قريب بعيد، أو هو: «القريب - النائي» أو «النائي - القريب»، حتى لكأنّه وهم وحقيقة أو هو وهم الحقيقة أو حقيقة الوهم، به وفيه ينشد الإنسان الحياة كما ينشد الموت، ومن أجله يكره الموت ويحبّ الحياة، أو ينبذ الفناء ويحتمي بالضباب الذي يكتنف العشاق والمحبين في علاقة خفية توحّد بين الإيجاب والسلب.

---

[1] - بدر شاكر السياب، الديوان، ق. أمام باب الله، ص. 135.

[2] - علي محمود طه، الديوان، ق، النشيد، ص. 29.

فالشاعر الرومانسي يشخّص الجمال ويجعل منه تارة نجيّا، وتارة أخرى صديقا أو شبحا أو روحا يلتقى بها في ظلمة الليل لتكشف له عن ماهية الحياة وأسرار الوجود، وهذا الشبح، أو هذه الروح هي صوت الذات وصورتها المنفصلة عنها ساعة الكشف، أو ساعة الانزواء والهروب إلى الطبيعة هروبا يشبه العودة إلى الوطن السّاحر العجيب.

عندما ظلّلني الوادي مسَاءَ   كَان طيفٌ في الدّجى يَجْلسُ قربي

في يَدَيْه زَهْرَةٌ تقطرُ ماءَ   عرفت عيني بها أدْمَعَ قلبي

قلت مَنْ أَنْتَ ؟ فلبّاني مُجيبا   نحن يا صاح غريبان هنا

قد نزلنا السّهل والليل الرهيبا   حيث تَرعاني وأرعاكَ أَنا[1]

فالروح الرومانسية غريبة مغرّبة، غريبة غربة طيف الحبيبة المثالية أو الصورة المطلقة التي يعلقها الإنسان ويتشبث بها ويبحث عنها وهي كامنة فيه؛ هي الملاك الحاني والمعزي في الوحدة والظلمة، وهي نشيد الكون وصوت الحقّ، وهي الجليس المؤسى، وهي المنشدُ نشيد الحياة والموتِ والبعثِ، ساعة سكرة واحتضار وتزوّد وارتحال. هي صورة الماضي والتذكّر؛ وهي زائرة الظّلماء على غرار زائرة المتنبي؛ وهي ذلك الجمال الأسطوري الذي يتقرّب منه بإراقة دم القلب على مذبح الفنّ والجمال والموسيقى.

سَتَرَى يا حسْنُ ما أَعدَدْتُهُ   لك من ذخر وحُسن وَمَتَاعِ

هو قلبي في الهوى ذوّبتهُ   لك في رفّافِ لَحْن وشُعَاعِ[2]

---

[1] - علي محمود طه، م.ن.

[2] - علي محمود طه، الديوان، ق، النشيد، ص 31

الجمال هو الشعر، وهو القصيدة، والشعر بغيته الجمال ولاشيء أبعد من الجمال الملوّن بألوان النفس: كالفرح والحزن والكلل والملل والغبطة والانشراح والسعادة والحبّ والتولّه والعشق والاثم والخطيئة والقداسة...

وللمقابلة بين الشاعر والرسّام الحديث أكثرُ من معنى.وهي مقابلة ظهرت مع الرّومانسيين، ونجد صداها عند بودلير خاصّة، ولكنها ستتأسّس فيما بعد، وستصبح مفهوما شعريا قائم الذات في كلّ مراحل الشعر العربي الحديث، واتجاهاته حتى لكأن الكلمات عند الشاعر هي الريشة يغْمسها في ألوان الذات ثم يطلقها على صفحة الزمان والوجود، وحتى لكأن القصيدة هي نشيد الدهر أو نشيد الكون أو همس السماء والنجوم. ولعلّ هذه العلاقة بين الصوت والصورة هي، في ذات الوقت أوّل تصوّر وأقدم طرح شعري عرفه الإنسان من جهة، وهي آخر المستجدّات والمباحث في الشعر الحديث من جهة أخرى، ولئن شكلت في البدء مفهوما رومانسيا، لأن الشعر الحديث مادّة وغاية، هو محاولة الرجوع إلى المصادر الأولى، كالسحر والوثنية والدين، والاسطورة والخرافة والحكاية، كما أنه محاولة جديدة لنحت الكيان انطلاقا من تراكمات تكاثفت، ومن ذاكرة طمت ومن زمن تطوّر فتعقّد، فانقلب إلى الصفر، أو انطلاقا من زمن ما قبل التوحّد والانفصال، أو من جدلية النور والديجور والحياة والموت أو الفعل والعدم. فالشعر بهذا المعنى هو أول حركة طبيعية ضدّ الفناء؛ وهو إذا ما اعتبرنا اللغة ومدولولاتها، أوّل انجاز فعلي للإنسان، بل لكأنه يصاحب الفعل أو سابق له.

هو لحظة الوعي بالكيان وبالوجود، وهو لحظة التعرّي من كل الأقنعة؛ هو صلاة المتعبّد في محراب الطبيعة عاريا، أمام الضمير والمطلق، من الدنيا وزيفها وهمومها اليومية وهوسها الدائم، ومن مادتها واقنعتها ومسرحها، وقوانينها وشرائعها وطموحها الكاذب وشعاراتها الباطلة. فما

الشعر إلا انعتاق الذات الصّغرى في اتصالها بالذات الفرد والحقّ، أو الجمال المطلق، ذلك الّذي يروّع بسحره ويروع بعظمته.

فالشعر هو الخوف من الجمال وهو الرهبة بين يديه، وهو الشعورُ الذي ينتاب بطل جبران خليل جبران في نصّ «ما وراء الرداء» من كتاب العواصف، وهو النارُ المتأجّجة بين جوانح ذلك الراهب المختبئ وراء الأشجار كلّما رأى «راحيل السّاحرة الفاتنة» غادية أو رائحة؛ وهو الكلمات التي يصلّى بها عليها ويبتهل بها إلى اللـه لمّا ماتت وارتحلت.

ذاك قلبي عاريا بينَ يَديْكَ أَخَذَتْه مِنْكَ روعاتُ الإله[1]

لكن الشاعر في نظمه، وبالأحرى في صلاته، لا يكتفي بالتعبّد في محراب الطّبيعة والجمال، ولكنه يسعى إلى الحلول في ذلك الجمال أو إلى الفناء فيه.

يتمنّى فيك أو يفنى كما يتفانى الغيمُ في البحر العُبابْ

أو يلاشَى فيك حيّا مثلما يتلاشى في الضّحى لمحُ الشّهاب[2]

أما اللفظ الشعري فهو الذي يحزن ويفرح ويؤلم ويؤسي، ويبكي ويضحك؛ إنّه اللفظ المزدوج الحامل للمعنى ولنقيضه، والدالّ على الشيء وضدّه، ناهضا من العدم، تائقا إلى الخلود؛ هو المادّة المتغيّرة والمتطورة الفانية كما يفنى الجسدُ في الروح أو كما تفنى الرّوح في الجسد، إذ يبلي اللّفظ فيعجز عن حمل المعنى ويبلي المعنى فيطرحه اللّفظ كما «يطرح الثعبان ثوبه» أو ولربما يتولّد كما تتولد الخلايا أو تتطوّر النطفة: والجينات فيها كالسرّ أو العلامة الخفية الواسمة؛ أو كالوشم الأبديّ في ذاكرة الكائن الحيّ. فاللفظة تنسلخ عن القصيدة وتتولد من القصيدة، وتنقد ذاتها، وتحدّث

---

[1] - علي محمود طه، الديوان، م. الملاح التائه، ق. النشيد، ص. 32.

[2] - نفس المصدر.

من داخلها عن حدودها الكائنة والممكنة، وهي في كل ذلك تطمح إلى بـديل مثـالي يـراود الـشاعر بالاغراء والمثابرة والتغيّر، لأن التعبير الـشعريّ الحـقّ أو المعنـى الـشعريّ هـو الموافقـة بـين المبنـى والمعنى أو المقصد والغاية.

ولئن لم يتجرأ علي محمود طه على ملامسة هذه الحدود وهـذه التخـوم، فهـو قـد تـأثر تـأثرا عميقا بالشعر الرومانسي الغربي بصفة عامّة، وبالشعر الفرنسي الرومانسي بصفة خاصّة، كما حاول نقل بعض القصائد الرومانسية الفرنسية الشهيرة إلى العربية مثـل قـصيدة «البحـيرة» للامـرتين علّـه يعمّـق معانيه بمعانيها أو يزيد في شهرته بشهرتها، أو يُوجد لنفسه منزلة، بين الشعراء الرّومانسيين عامّة.

إلا أننا عندما نقارن النصّ الأصلي للامرتين بنصّ علي محمود طه، نلاحظ أن هذا الأخير قـد تصرّف فيها بالحذف والزيادة تصرّفا مقصودا مضحيّا ببعض المعاني الدقيقة لفائدة الـوزن الـشعري العربي، ولفائدة الصورة العربية، بل إن قافية القصيدة تبدو منتقاة انتقـاء صـوتيا واضـحا، كـما أن لغـة القـصيدة تميـل إلى الكلاسـيكية في بعـض جوانبهـا؛ بـل هـي أقـرب إلى الكلاسـيكية منهـا إلى الرومانسية، إذ تستعمل بعض المفردات الغريبة والشاذّة، مهملـة في ذلـك أهـمّ سـمة مـن سـمات اللغة الرومانسية؛ ألا وهي الشفافية والازدواجية والتعمّق والغموض على مستوى المعنى الأول، إذ لا يتعدّى اللفظ أن يكون تعلّة أو مجرّد معبر أو قناع للحقل الدلالي.

وقصيدة علي محمود طه المترجمة، رغم بعض صورها الجميلـة، ورغـم أناقـة لفظهـا أحيانـا، فـإن الـشاعر يجهـد فيهـا نفـسه كي يلحـق بخيـال لامـرتين، أو كي يتـشبّث بتلابيـب الخيال، وهو يحاول أن يعبّر عن تفجع لامرتين وعن احساسه بالمرارة والخيبـة والفـشل إزاء الـزمن الحاقـد والمهـيمن والمتـسلط والظـالم الغـشوم، إلا أن ذلـك التفجـع يبـدو مركّبـا في القصيدة تركيبا لأنه لا يكشف عن تجربة ولا ينمّ عن وعي به وبخفاياه، ولا حتـى بخلفياتـه

وأبعاده ورموزه، إذ هو مجرّد محاكاة لتفجع لامرتين لأن علي محمود طه، عوض أن يستبطن الزمن، فهو يعبّر عنه من الخارج تعبيرا واهيا. وهو ما يجعل قصيدة علي محمود طه تتراوح بين الترجمة والابداع وبين الشعر الفرنسي والشعر العربي، وهو ما يؤكد أن الروح الرومانسية لا يمكن أن تجسّم في مواقف باهتة رغم عمقها في النص الأصلي، كما أن الشعر الرومانسي قبل أن يكون مجموعة من الأدوات والقوانين والمعايير المنقولة، فهو روح خفية متحكمة في انسجام تلك المعايير والقوانين المنقولة؛ إنه الروح المتقمّصة «للحالة المأساوية» والشعرية، ولمكابدة المحن في عناء ومعاناة وتمرّس.

وعلي محمود طه يلخّص مقولات لامرتين الرومانسية في السيطرة على الزمن، ويتقصّى معانيها المختلفة، كالتكشف على أسرار الكون والكيان والالمام بمعنى الوجود والحياة والحنين إلى الرحلة والرحيل، ومحاولة رصد اللحظات الآنية الزائفة والخالدة؛ تلك التي ينهبُها الإنسان من الدهر، وبها يقاس عمر الإنسان. لكن علي محمود طه في تبنيه للمأساة الرومانسية، مهما تأنق في أسلوبه، ومهما ارتفع وترفع في اختيار أدوات التعبير عنده، فإن تبنّيه يبقى قاصرا، لأن ما يعوز قصيدته المترجمة هو عمق التجربة والرؤيا والشوقُ الجارف والفرحُ الدّافق اللّذان يغلفان الحزن والكآبة والحداد في النصّ الأصلي للامرتين.

بل لم يكن علي محمود طه، في ترجمته، قادرا على تقمّص روح الثنائية الرومانسية، لدى لامرتين، فكان يكتفي بالتعبير عن تلازم الحزن والفرح، والحاضر والماضي، والحياة والموت، دون أن يسند كلّ ذلك إلى اتفاق خفيّ سرّي، يبلغ حدّ الانسجام والتناغم، من خلال تناقض العرض لذلك يتبادر لذهن القارئ، التناقض الوهمي القائم بين ما حاول علي محمود طه بلورته في قصيدة: «الملاح التائه»، من أن الزمن دائريّ، ومن أن ما مضى

آيبٌ لا محالة، فلا فائدة من البكاء على ما انصرم، ولا جدوى من الشكوى وكثرة التأوه والتحسّر، وما يكتشفه القارئ من طبيعة الخطاب الرومانسي، لأنّ الحيرة التي منشؤها التناقض والتأسف على ما فات معنيان من المعاني المتعدّدة المختزلة في الشعور بالفناء والموت.

وذروة الشعور بالفناء والموت يعبّر عنها علي محمود طه بالسكون والصّمت لأن الصّمت اختزال لكل المعاني وهو تحقق الشوق والتوق في فنائها، وهو تجسّم الحنين في ارتداده إلى عتمة الذات، وهو شعور يرتبط بمعنى الزمن الأسمي الذي هو القوّة المعبّرة الوحيدة: إذ «نحن قاصرون عن الإحاطة بالحياة الشاملة، وعن إدراك النواميس التي تربطنا بها، فأنّى لنا أن ندرك غايتنا منها وغايتها منا» [1]

والتعطش إلى المعرفة والقصور عنها نقطتا البداية والنهاية، لأن هاجس الطموح في كلّ فكر أو فنّ رومانسي، هو طلب المحال أو المستحيل، وهو ساحل العالم المطلق أو العالم المثاليّ الّذي ينشده ويسير إليه، في العواصف الهوجاء، سفين الرومانسيين. فالزمن لا وجود له إلا في الخيال أو في تصوّر الانسان الذي، عن طريق ما ينجزه في حياته ينشد الخلود ويتوهّم الفعل في الزمن، بينما الزمن فاعل به وفيه. وهو ما جعل علي محمود طه يطلب من قارئه أن يتمهل وأن يقلع عن وهمه وأن يفيق الإفاقة الرومانسية الكبرى حتى يصبح واعيا بمعاني الديمومة والزوال الحقيقيين، ويتبنى منزلته الحقيقيّة في الحياة والكون ويقيم علاقاته الجديدة بالوجود: فلا حاضر إلا الماضي، ولا ماضي إلا الحاضر، ولا مستقبل إلا الماضي والحاضر معا، إذ لا وجود إلا لما ينهبه الانسان من الدهر، أو ما يرصده من معرفة أو تكشف ساعة يتوقف الزمن. فإذ الفعل سرابٌ خلب وإذ الوعي فعل لا متناه، وقديما قال التوحيدي في إشارته الإلهية: «يا هذا إن كنت ثاكلا فنح على من أصبت

---

[1] - ميخائيل نعيمة، الغربال، نصّ غاية الحياة، القاهرة، دار المعارف بمصر، ط. V (د.ت). ص. 156.

به، وإن كنت مكروبا فبح علك تشفي غليلك منه، زيّن وجهك بالصورة البهية، حسن أثـرك بالنيـة القوية، أنت في مناط الربوبية فلا تهبط إلى قاع العبودية». بل إن كلّ حركة رومانسـية هـي وهـم حركة فعلية، ولكنها ارتقاء الروح والضمير والقلب والمشاعر، وإنما الفعل يقـاس بالتمهـل والتفكـير والتأمل، تأمّلا به تحقّق الروح منشدها وسعادتها ويجسم الفكـر انسـجامه وتناغمـه وانتشـاءه أو نشوته، ويفتح في الوهم حقيقة وفي الحقيقة وهما.

وما انتشاء الروح إلا انطواء على الذات، أو رحلـة في الصـمت، عـوض أن تكـون الرحلـة في الكلام، وإذا الصّمت عالم فيه «يسفر المجهول ويذيع المستور» [1] والفتنة لـبّ المسـألة الرومانسـية لدى جبران خليل جبران إذ كل ما يروع بالمعنى الرومانسي، فهو يريع، لأن الصورة الجميلة تسـلب الانسان لبه وتفقده توازنه وتلج به عوالم المجهول، فيسمع هتاف المنتهـى مـن وراء الغيـب. لكـنّ الصورة الجميلة مرتبطة ارتباطا عضويا بمفهوم الحب وموضوعه. وهـو ارتبـاط يقـوم عـلى تجـاوز الشكل والحدود وتمزيق القناع أو الاقنعة لكي تبدو الصورة عارية، أو عـلى حقيقتهـا الأولى. بـل إن الصورة تتبدل وتتغير بتغيّر عواطف المشاهد المنبهر الذي يضفي عليها أحاسيسه وألوانـه الباطنـة. أما الحبّ الرومانسي فهو روح تنفخ الحياة ولا تدرك بالحسّ، بل بالذهن، روح مرتبطـة بالعبقريـة والفنّ و«الصنعة» بمعنى الإبـداع، والارتـداد إلى الأصـل، والمنبـع الفـرد، إذ يـوقظ الارتـداد الـنفس ويرفعها بالتذكر، فتبعث الأحلام من رمادها «كسريا الطـير نفـرن ارتياعـا»[2] بـل يبـدو اللقـاء بـين الحبيبين تذكرا وخلاصا من أسر الماضي والموت، وتوثبا إلى فجر الأبدية، وتبدو الحياة انتظارا وترقّبـا لهذا اللقاء.

---

[1] - علي محمود طه، الديوان، الملاح التائه، ص. 35.

[2] - علي محمود طه، الديوان، والملاح التائه، ص. 36.

لذلك يبدو الرومانسي تائها في بحر الوجود، أو طريدا شاردا تضيق عنـه رقعـة الأرض رغـم اتساعها. فهو الجبار الرئبال الذي يصفه جبران خليل جبران بقوله:

في ظلام اللّيل يمشي مبطئا   وهو مثل اللّيل هولا قد بدا

وحده يمشي كأنّ الأرض لم   تبر إلاّه عظيـما سيّـدا[1]

وهو في تناقضه، أو في تردّيه بين «الألوهية والعبودية»، يشقّ درب التاريخ ويرسم الارتقـاء الانساني، لكنّ ثمن تلك المسيرة «حرقة» و«عذاب» و«التياع وأسى»[2]

وهذه الصورة التي تشبه المسيح وهو يجرّ في المنفى صليبه تلحّ على جلّ الشـعراء العـرب المحدثين: من رومانسيين وواقعيين اشتراكيين ورمزيين، وبعض من تأثروا بالسريالية وغيرهم، بـل إن الشاعر الرومانسي مسيح يقذفه الصبيان بالحجـارة[3]، أو هـو في حجرتـه الضـيقة المظلمـة يكتـب ويفكّر ويسجّل خلاصة تجارب قومه، بينما ينام الورى ملء جفونهم. وهو في تأمّله ووحدته واليراع يرتعش بين أصابعه يذكّر بالأنبياء أو بالزهّاد والمتبتّلين. والتبتّل مقولة حديثـة وقديمـة هامّـة، عـاد إليها الشعر العربي الحديث، والشعر العـالمي عامّـة، خاصّـة في مـا يسـمى بفـترة مـا بعـد الانـتماء المدرسي، حتى لكأن الشاعر الرومانسي واقف على الأطلال، ولكنها ليست أطلال الحبيبة، بل أطـلال الانسانية الدارسة والحضارات البائدة والكون المستوحد المستوحش.

لست تجزي من الحياة بما حمّـ   لت فيها من الضّنى والشحوب

إنها للمجون والختْـل والزيـ   ف وليست للشّاعر الموهوب[4]

---

1 - جبران خليل جبران، البدائع والطرائف، ق. الجبار الرئبال، صيدا - بيروت، المكتبة العصرية، (د.ت).

2 - انظر علي محمود طه، جل قصائد الملاح التائه.

3 - انظر جبران خليل جبران، العواصف، نص: الشاعر,

4 - علي محمود طه، الديوان، ق. غرفة الشاعر، ص. 40.

والوقوف على الأطلال بالمعنى الرومانسي له صدى عميق في الفكر العربي حتى لكأن كلّ عربي يروق له أن يحلم بالماضي أو أن يبكي عليه، وهو ما دفع العديد من النقاد إلى أن يروْا في الأدب العربي عامّة قديمه وحديثه، أدبَ الوقوف على الأطلال، بمعنى الحلم المرتبط بالزمن السعيد الغابر. وهو وقوف أوجد لنفسه في الشعر الرومانسي العربي بعدا فلسفيا وخلفية ذهنية تجذره في الزمن الحاضر وترفعه عليه بالانفتاح على الماضي.

وللخيال في ذلك شأن وشأو، وللحكاية العربية، كـ «ألف ليلة وليلة»، بعد ورمز، ولأبطالها أصوات تحركنا وتتحرّك فينا، وللقوالب التراثية الجاهزة سجن وملجأ. هي سجن لأنها تكبّل القريحة في ارتباطها ببعض المقولات والمفاهيم القارّة أو الجامدة، كمفهوم القداسة، والثبوت، والمثال والاكتمال، وهي ملجأ لأنها تحمي العربي المهزوم ساعات اليأس والقنوط. بل إن التشبث بها حركة طبيعية، هي أقرب إلى النفس المنطوية على ذاتها، منها إلى العقل الفاعل، لكنها كذلك مرتبطة بمعاني النفس الخالدة كالحبّ والجمال والسحر والسعادة وهي معان يعيشها العربيّ على مستويين مختلفين: هما خيبة الأمل في الواقع، والهروب إلى المثال والمثالية عن طريق الخيال والحلم.

فليس غريبا أن يكون المثال في الرومانسية منتشلا، وأن يكون الواقع مخزيا، وأن يتردى بينهما الفكر العربيّ حائرا متألما، لأن التجارب العربية كما ترسمها الكتابة الحديثة، متشابهة متماثلة. فلولا اختلاف مصادر النصوص ومراجعها، لما كدنا، أحيانا، نفرّق بين النصّ والنصّ أو بين القصيدة والقصيدة لكن، ولئن تشابه شكل القصائد، فإن كل شاعر عربيّ يعتبر نفسه الوحيد الأوحد في التجربة والمعاناة، ولا سيما في الشعر العربيّ الرومانسي، إذ التبس هذا الاعتبار بأهم المقولات الرومانسية، كعلاقة "المبدع" بالمجموعة، أو بالفرد في المسيرة، وفي العذاب والمعاناة، خاصّة في

مدى تحمل المسؤولية والخضوع لها، وفي الارتقاء بالشعر إلى مستوى الأسطورة الفردية، أو محاولة بناء هذه الأسطورة على أسس ومعطيات ذاتية تجعل من الحادثة البسيطة، أو من المشهد العابر خرافة، و«خرافية» واسطورة، إطارها معبد الكون وزمانها تقاطع الأزمنة.

قرّبتُ للنّور المشع عيوني ورفعت للّهب الأحمّ جبيني

ومشيت في الوادي يمزّق صخره قدمي وتدمي الشائكات يميني

وعدوت نحو الماء وهو مقاربي فنأى وردّ إليّ السراب ظنوني[1]

فبطل القصيدة هنا لا يريد أن يشبه أحدا في معاناته ومأساته، حتى أن تجربته تبدو «معلّقة بلا عنوان» في الزمان والمكان مثلما هي قصّة حفار القبور لجبران خليل جبران، من كتاب "العواصف". والبطل الرومانسي العربي يتوقف عند طرح السؤال؛ فلا يكاد يخلص إلى الحل والفعل. وهو لا يتوقف عند الإرادة، إلا أن إرادته تموت بمجرّد ملامسة حدودها. وجلّ اسئلته تهتمّ بملاءمة العالم الخارجي والدّاخلي، أو بالتناقض القائم بينهما، لأن العالم الخارجي يصبح زائفا إذا مرّ بالقنوات الذاتية للشاعر، أو إذا ارتسم في ذات الشاعر، فلا الصبح «صبح» ولا الليل «ليل» والزمن راكد رتيب. هو الشاعر المتبتل. أو هو ابو نواس المذنب «التائب»، وهو يناجي الله ويطلب الرحمة والمغفرة.

إن لم يكن لي من حنانك موئل فلمن أبثُّ ضَراعَتي وحَنيني؟[2]

ولعلّ أثقل عبء، وأكبر رزيّة يمنى بهما الرومانسي هما القيد والسجن بمختلف معانيهما، خاصّة المعاني الروحية والأخلاقية والفكرية التي غالبا ما تتجسهم في الطبيعة الملتبسة بالمثال الأنثوي الخالد، أو المطلق. وهو ما

---

1 - علي محمود طه، الديوان، ق، رجوع الهارب، ص. 41-42 .

2 - علي محمود طه، نفس المصدر.

يجعل العلاقة بينه وبينها علاقة عبادة وترهّب. فالطبيعة هي الدّيرُ الأعظم الذي تتآخى فيه الأرواح وتتعانق؛ هي دير العاطفة السامية والحبّ الخالد الأسطوري. فكلما ابتعد الإنسان عن ذلك الدير إلا وأصبح غريبا ينشد السلوّ والنسيان ويحلم بالزمن السامي وسحره، وباللقاء الأول ونشوته، وبالوصل وفيئه. وقد يغشاه منه ظلّ أو عتمة، أو نور ساطع وأفراح وأحزان شفيفة، هي في الحقيقة ألوان الذاكرة، أو سديم اللاشعور المطهّر للجسد أو المحرّر للروح.

فالإنسان في علاقته بالماضي والحاضر، وفي محاولة ارتقائه من الماضي إلى الحاضر ينشد الحرية والانعتاق والفعل بسيطرته على الكون والطبيعة، أو على العالم المادي، ذلك الارتقاء في نظر الرومانسي وهم وتغرّب، لأن معراج الذات الانسانية الروح ولا المادّة. بل إن المادّة قناع وكثافة يحجبان الرؤية ويعوقان الخيال ويزيدانه أسرا وقصورا. وهو القصور الذي عبّر عنه الشعراء الغربيون مع بداية الثورة الصناعية التي جعلت من المجتمع مجتمعا انتفاعيّا لا يجد فيه المفكرون والفنانون مكانة لهم ولا صدى يلبّي حاجاتهم. ثمّ انتقلت الصدمة إلى الأدب الرومانسي العربي عن طريق القراءة والتأثّر، ولا عن طريق التجربة، وهو ما جعل بعض النّصوص العربية الرومانسية تخلّ بمقولاتها النظرية، بل لم تنجح من النصوص الرومانسية العربية، إلا التي ربطت رومانسيتها بالنفس الصوفي العربي القديم، وبمباهج الروح الشعرية العربيّة في عذريتها وجنونها.

هذه المقولات هي التي جعلت الشعر الرومانسي العربيّ الحديث يقترب، في العديد من صوره وأساليبه الشعرية ولغته من بعض النصوص الشعرية العربية القديمة، فالشعراء الرومانسيون العرب يذكروننا خاصّة بعمر الخيام، وأبي نواس، وأبي العتاهية وأبي العلاء المعرّي وابن الرومي... وجميل بثينة، ومجنون ليلى وبجلّ شعراء العشق والخمريات.

ويتجلّى تأثر الشعر الرومانسي بالشعر العـربي القـديم في التعبـير عـن المعنـى المطلـق وفي التوق إلى الفكر، وإلى فنّ محض يبلغ أحيانا حـدّ الجنـون والتيـه. لكـن الرومانـسي العـربي يـرفض الواقع ويتشبث به أحيانا، أو لعلّه يبحث عن الواقع من خلال الخيال والحلم والرؤيا.

إنْ ينَم فالحياةُ شَدوٌ وَلَهْوٌ أو يُنبّه فأدمعٌ وجراحُ[1]

[1] - علي محمود طه، الديوان ق، مغنّية، ص. 46، الضمير يعود على كيوبيد.

ايليا أبو ماضي (1891-1957)

والحلم الرومانسيّ العربي المهاجر

ولد ايليا أبو ماضي في قرية المحيدثة في لبنان. ولم يتجاوز في دراسته السّنوات التي قضّاها بالمدرسة الصّغيرة بالقرية، إذ غادرها إلى الاسكندرية المصريّة في الحادية عشرة من عمره. وصار يبيعُ السّجائر فيها، في متجر عمّه. ولكنه كان يعوّل على نفسه، إذ كان يدرس في اللّيل اللغة والأدب، والنّحو والصّرف، وكان يطالع شعر البارودي، وشوقي، وحافظ... إلخ. وكان مولعا بالشّعر، ناظما له. وكان ايليا أبو ماضي يتابع الحياة الثقافية المصرية، ويطّلع على آثار الأدباء. وفي مصر التقى إيليا أبو ماضي بأنطون الجميل الذي كان قد أنشأ مجلّة «الزهور». وقد أعجب صاحب المجلّة بذكاء أبي ماضي، وبعصاميته. فكان أن فسح له المجال لكي ينشر قصائده بمجلّته. وثابر أبو ماضي على نشر قصائده إلى أن قرر جمع بواكير شعره ونشرها في ديوان يحمل عنوان «تذكار الماضي». وقد صدر سنة 1911 عن المطبعة المصرية.

وكان أبو ماضي يتغنى في قصائده بالوطن ويعبر عن آرائه ومواقفه السّياسية، ممّا جعله عرضة للتتبع والمطاردة، وممّا دفعه إلى الهجرة إلى أمريكا سنة 1912، وهناك استقرّ بمدينة سنستي بولاية أوهايو. وأقام فيها اربع سنوات كان يعمل خلالها في التجارة مع أخيه البكر. وبعدها قرّر الانتقال إلى نيويورك وبروكلين حيث شارك في تأسيس الرابطة القلمية مع جبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة. وسنة 1929 أصدر مجلّة «السمير»

التي تعدّ من المصادر الهامة والأساسية بالنسبة إلى كتابات إيليا أبي ماضي، وبالنسبة إلى الأدب المهجري عموما. وقد استمرت المجلّة في التوزيع حتى وفاة الشاعر سنة 1957.

وكان ايليا أبو ماضي ذا اتجاه إنساني وهو الذي تأثر تأثرا عميقا بجبران خليل جبران.

فإيليا أبو ماضي يعتبر من أهم الشعراء الرومانسيين الذين ساهموا في تبلور حركة أبولو، وحركة المهجر. وقد شهد شعره تحوّلا كبيرا ورؤية مخصوصة إثر ارتحاله إلى أمريكا والتحاقه بالرابطة القلمية إذ أصبح الشعر لديه ينزع منزعا رومانسيّا واضحا، بعد أن كان اطلع على العديد من الشعراء الرومانسيين العاملين، وبعد أن كان تمثل مختلف القضايا والأفكار، والمشاغل الرومانسية التي ما فتئت تتردّد في شعر شعراء مدرسة المهجر، الشمالي والجنوبي.

ولقد كان إيليا أبو ماضي يغار على الأدب العربي، وعلى اللّغة العربية، وبالخصوص على الشعر العربي، وهو ما حدا به إلى تطويره والتجديد فيه. لذلك ثار مع من ثاروا على حركة البعث الشعري، أو حركة التقليد، وقد واكب مختلف المحطات الفكرية التي مرّ بها الشعراء المهجريون، وبالأخص جبران خليل جبران. وكان أن فتن بالشعر الانقليزي الرومانسي فاستلهم العديد من أفكاره ومبادئه، فكان يدعو ضمن ما يدعو إليه، إلى تحرير الموهبة والعبقرية، وتحرير الذات المبدعة من مكبلاتها، والى انفتاح الشعر العربي الحديث على الفنون الأخرى، وهي تقريبا ذات المشاغل التي عبّر عنها عدد من الشعراء الرومانسيين أمثال جبران خليل جبران، ونسيب عريضة، ورشيد أيوب، وندره حدّاد...الخ.

والمتأمّل في أعمال ايليا أبي ماضي الشعرية يجدها تنقسم قسمين. أما ديوانه «تذكار الماضي» الذي نشره في مصر سنة 1911، فينزع نزعة وطنية. وأما أعماله الشعرية في المهجر فأهمّها الجداول (1927)، والخمائل (1946)، و«تبرٌ وتراب»

ويعدّ ديوان «الجداول» أنموذجا في الكتابة الشعرية العربيّة الرومانسية بعد أن كان إيليا أبو ماضي في البداية قد سار في طريق البارودي، وإسماعيل صبري، وشوقي، ثم صار يتخلّص من التقليد تدريجيا مع تأكيد فلسفة خاصّة في الحياة والوجود، ومع تأكيد نظرية الاستقلالية، والتعمّق في المرجعية الرومانسية.

ولقد قلّد أبو ماضي الخيام في رباعياته، في قصيدة الطلاسم الشهيرة، والمعروفة باسم «لست أدري». وهي من أهم قصائده، اذ تضمّ 284 بيتا، بينما تضم قصيدة: «الأسطورة الأزلية» 127 بيتا، وقصيدته: السلطان الجائر 79 بيتا.

ومن أهم المضامين الرومانسية المترددة في شعر ايليا أبي ماضي: الطبيعة، والجمال، والمرأة، والحبّ، والفكر، والروح، والمثال والحلم، والطموح، والإرادة، والحيرة، والتشاؤم، والتفاؤل، والحياة والموت.

وكان ايليا أبو ماضي يدافع عن الشعر والشعراء، وعن الفن من زاوية نظر رومانسية. كما كان يعبّر عن محنة المهاجرين، وعمّا يلاقونه من مصاعب ومتاعب. وقد أولى المرأة مكانة رفيعة، تتجلّى فيها مجسّمة للرّؤية الجمالية وملهمة للشّعر. وقد أوحت إليه بشعر غزلي عاطفي، رقيق وجيّاش. قد يجد فيه القارئ بعض أصداء الغزل العربي القديم ملتبسا بمعاني الحبّ في القصائد الغربية.

كما من أهمّ المحاور الكبرى في شعر ايليا أبي ماضي، منزلة الشاعر في المجتمع، أو علاقة الشاعر بالآخر، سواء كان ذلك الآخر، ابن وطنه، أو الآخر الأجنبي وقد تتّسم تلك العلاقة بالقطيعة، ولكن الشاعر يريدها علاقة تآخ، ومحبة، فهو يدعو إلى نبذ الرّياء والكبرياء حتّى يعمّ الخيرُ والعدل والحرية والمساواة.

ومع إيليا أبي ماضي كما مع غيره من الرّومانسيين العرب بدأت القصيدة العربية الحديثة تتغيّر في شكلها ومضمونها. ومن بين الخصائص الشكلية التي تتسم بها القصيدة: الوحدة العضوية، والنزوع إلى البنى الإيقاعية الخفيفة المنغّمة، أو الأوزان الخفيفة، وتعدّد الأوزان، وتأكيد معجم الطبيعة وتشكيلها تشكيلا فنّيا، من خلاله يسعى الشاعر إلى تطوير البنية الفنية للصورة الشعرية. كما صار أبو ماضي كغيره من الرّومانسيين يوظف القصّة المثلية أو الرمزية، متفننا في أساليب القصّ التي تخدم شعرية القصيدة وتضاعف من إيحائيتها. كما أن بعض قصائده تذكرنا ببنية الموشح الأندلسي وتميل إلى التنويع في البحور والقافية.

ثمّ إنّ الصورة الشعرية لديه بدأت في بعض إيحاءاتها وإيماءاتها تميل إلى الغموض، مفتتنة بما هو ناء ومجهول. غير أنّ بعض القوالب التّعبيرية لدى ايليا أبي ماضي تبقى من القوالب الجاهزة، والمتكرّرة في الشعر الرّومانسي. ويدلل أبو ماضي على نوع من النفور من اللّغة الشعرية العربية القديمة، وإن كان في العديد من المواقف يتوسّل بها.

فهو يتجنّب اللغة الحوشية، والألفاظ الغريبة، ويميل إلى الفصيح منها فصاحة العصر، لأنه، ولئن كان يستلهم جزالة اللفظ القديم فهو يريد أساسا أن يتجذّر في الحاضر وفي الواقع الذي يريده مرجعا لمختلف القضايا التي يخوض فيها، ولمستجدات العصر، حتى أن ايليا أبا ماضي وكما قيل عنه

يعتمد على لغة الإيحاء قبل الاعتماد على لغة الدلالة، محاولا الخروج من حين إلى آخر عن التراكيب والصّور والسّياقات المعروفة.

ويعتبر الجمال من القضايا الأساسية في شعر ايليا أبي ماضي وهو قيمة نفسيّة وأخلاقية وإبداعية وفنية. يقول في قصيدة: أيّهذا الشاكي:

والذي نفسه بغير جمال لا يرى في الوجود شيئا جميلا

كن هزارا في عشّه يتغنّى لا غرابا في الليل يبكي الطلولا.

فايليا أبو ماضي رمز من رموز مدرسة المهجر، ومرآة صادقة لمشاغلها وقضاياها الفكرية والأدبية والفنّية والجمالية. وقد تأثّر إيليا أبو ماضي تأثرا عميقا بالشعراء العرب القدامى أمثال المتنبي والمعرّي، الذي على غراره تمثل مسألة الشعر، وعلى غراره كان متشائما، مغرقا أحيانا في التشاؤم، وهو الذي كان يدعو إلى التفاؤل كما تأثر بأبي نواس، فكان يحاكيه ويحذو حذوه في وصفه لمجالس الشرب والطرب والأنس.

وعلى غرار الرومانسيين كان أبو ماضي يجمع في معانيه وفي صوره الشعرية بين المتناقضات ويؤلّف بينها في تناغم خفيّ وسرّي فيمتزج لديه التشاؤم بالتفاؤل، والشكّ باليقين على غرار ما نجده لدى عمر الخيّام وهو الداعي إلى التمتّع بالحياة، المهدّدة بالزوال والموت وإلى الاستمتاع بالربيع والطبيعة قبل مجيء الشتاء والذبول والفناء.

وكان أبو ماضي ينكر على الشعر الوظائف القديمة التي كان يضطلع بها، فينكر على الشعراء التّشبيب بالنساء، ومدح الحكام أو الأثرياء، فهو القائل:

أنا ما وقفت كي أشبّب بالطّلا مالي وللتشبيب بالصهباء

لا تسألوني المدح أو وصف الدّمى إني نبذت سفاسف الشعراء

لم يفهموا بالشعر إلا أنّه قد بات واسطة إلى الإثراء

ويبدو إيليا أبو ماضي مجدّدا في شعره، من خلال ما يدّعيه من مفاهيم ومقولات وتصورات وأفكار ودلالات حديثة فيه، تنمّ عن خيال مضاعف، وعن قريحة وموهبة. فهو في قصيدة "الحكاية الأزلية" يتخيّل أن الناس ملّوا وجودهم فاشتكوا إلى الله لكي يعيد خلقهم من جديد، فاستمع إلى شكواهم واستجاب لهم، فإذا المسن يشكو من سنه، والشباب يشكو من شبابه، والمرأة الجميلة من جمالها، والدّميمة من دمامتها، والفقير من فقره، والثري من ثرائه، والموهوب من موهبته، والأحمق من حمقه. وإذ أعاد الله سبحانه خلقهم، صارت الحياة الجديدة كما كانت.

وتعد قصيدته «الطلاسم» من أجود قصائده وأعمقها، وهي قصيدة ذات مستند فلسفي، تعبّر عن حيرة الوجود اللامتناهية. وهي مكونة من واحد وسبعين مقطعا، كل مقطع مكوّن من أربعة أبيات، تنتهي دوما بعبارة «لست أدري». ويقول أبو ماضي في استهلال هذه القصيدة:

جئت، لا أعلم من أين ولكني أتيت

ولقد أبصرت قدامي طريقا فمشيْت

وسأبقى سائرا إن شئت هذا أم أبيت

كيف جئت؟ كيف أبصرت طريقي؟

لست أدري.

أجديد أم قديم أنا في هذا الوجود؟

هل أنا حرّ طليق أم أسير في قيود؟

هل أنا قائد نفسي في حياتي أم مقود؟

أتمنى أنني أدري ولكني

لست أدري. [1]

---

[1] - إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، جمع وتقديم عبد الكريم الأشتر، مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، 2008، ص. 649.

فالقصيدة هي عبارة عن تساؤل دائم، أو تساؤل أزلي عن أصل الوجود وعن غايـة المـصير، ومنتهاه، بينما يبقى الإنسان صغيرا وضعيفا عـاجزا عـن فهـم هـذا اللّغـز، فهـل الإنـسان قـديم أو جديد؟ أم طليق؟ هل هو صاعدُ أم هابط؟ متحرّك أم ثابت؟ سـائر في الـزمن أم الـزمن بـه يـسير؟ عالم أم جاهل؟

ومن الظواهر الفنية اللافتة في شعر ايليا أبي ماضي توظيفـه للقـصّة، أو للبنـاء القـصـي في شعره. وهو بناء يذهب إلى حدّ استلهام القصّة الأسطورية لغايات شـتى، منهـا الخـوض في العديـد من المعاني الفلسفية والبحث عـن الحكمـة والعـبرة الإنـسانية. وقـد أثّـر البنـاء القصـصي في طـول القصيدة، وفي تنوّع قوافيها، وأوزانها من حين لآخـر. ومـن بـين القـصائد الـشهيرة والمتّـسمة بهـذه الخصائص، قصيدة «الحكاية الأزلية» و«الشاعر والسلطان الجائر» و«الشاعر في السماء» و«الأشباح الثلاثة» والشاعر والأمة» و«المجنون» وغيرها من القصائد. ومن القصائد الباحثة عن الحكمة بعض القصائد القصيرة مثل «التينة الحمقاء»، و«الضفادع والنجوم» و«الحجر الصّغير»... الخ.

وفي الديوان الأول الذي نظمـه إيليـا أبـو مـاضي، في مـصر، بعنـوان «تـذكار المـاضي"، يعـبّر الشاعر عن خيبة أمله في الانسان، الذي يتزيا بزي الانسانية، وهو في حقيقتـه، وفي جـوهره يـضمر العدائية والوحشية، والغدر، حتى أن الشرور والآثام، والقتل والطغيان... كلهـا مـن عمـل الانـسان، ولكنها تتخذ لها مظاهر زائفة تخفيها. لذلك وجب الحذر من المداهنة والخداع والمغالطة.

هو الذي سلب الدنيا بشاشتها   وراح يملـؤها همّا وأحـزانا

لا تصطفيه وإن أثقـلته مننا   يعدو عليك وإن أولاك شكرانا

والمرء وحش، ولكنْ حسنُ صورته   أنسى بلاياه من سمّاه إنسانا[1]

وفي مجموعة «تذكار الماضي»، وفي قصيدة «المرأة والمرآة» يتجلّى تأثر ايليا أبي ماضي بكبار الشعراء الغربيين، ونذكر على سبيل المثال تأثره بالشاعر الفرنسي الكبير رونصار، وبقصيدته الشهيرة: «عندما تصبحين حقا مسنة» يقول إيليا أبو ماضي مذكرا المرأة والغواني بزوال الجمال.

سعت لاحتكار حسن فيها بأسره

وكم حاولت حسناء ما لا يأمّل

وتجهل أن الحسن ليس بدائم

وإن هو إلا زهرة سوف تذبل[2]

ويدافع إيليا أبو ماضي عن المرأة، وعن تزويجها ممّن يكبرها سنا. وهي من العادات التي تذلّ المرأة في العالم العربي، وتسلبها كرامتها وعزتها، ونضارتها، وحلمها الجميل بالحياة، ويذهب الشاعر إلى أن المرأة ليست لعبة بين يدي الرجل، ولا هي سلعة يبيعها أهلها. وهي المعاني التي يعبّر عنها في قصيدة: «شكوى فتاة»:

لي بعل ظنّه الناس أبي

صدّقوني إنه غير أبي

أنا لو يعلم أهلي درّة

ظلمت في البيع كالمخشلب

أخذوا الدينار منّي بدلا

أتراني سلعة للمكسب؟[3]

---

[1] - ايليا أبو ماضي، الأعمال الكاملة، مجموعة، تذكار الماضي، قصيدة: الإنسان والدّين، الكويت، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، 2008، ص. 81.

[2] - م.ن. ص. 84.

[3] - م.ن. ص ص. 92-93 .

وإنه ليثور ويتمرّد على التفسخ والتفرنج، وعلى التنكر للأصل وللأمّة واللّغة العربية. ولكنه في الآن ذاته يدعو إلى التطوّر والتقدم وإلى نبـذ الجهـل والتخلّـف. يقـول في قـصيدة: «إلى الـشبّان المتفرنجين»:

بتنا وبات الشرف يمشي القهقرى

مع ذاك نحسب أننا نتقدّم[1]

ويتنكّر الشّاعر لعبّاد الذهب وإلى الـذين لا يعنـيهم إلا المـال في حيـاتهم، وهـم في نظـره، بأنانيتهم، سبب الشرور والرذائل لأنهم يبيعون ضمائرهم للمادّة، أو هم وقد ماتـت تلـك الـضّمائر فيهم، لا تعنيهم حياة الناس وكرامتهم، وقد ساءت أخلاقهم واستشرى فيهم النهم والشراهة، يقـول في قصيدة «عبّاد الذهب»:

إذا رأوا صورة الدينار بارزة

خرّوا سجودا إلى الأذقان كلّهم

قد أقسموا أنهم لا يشركون به

بئس الإله وبئس القوم والقسم [2]

بل إن حكمة إيليا أبي ماضي لا تقف عند التأمل في وضعية الانسان وفي أخلاقه وتـصرّفاته، وإنمـا تتعـدّاها إلى التأمـل في الحيـاة والوجـود كـما أسـلفنا، بـل في الـدنيا بأسرها، كما يتجلى ذلك في قصيدة «الإنسان والدنيا»، وقد عبّر فيها الشّاعر عن وطأة العمر والزمان، وعن الصراع الأبدي الذي يخوضه الإنسان في حياتـه، ويبـين إيليـا أبـو ماضي أن الإنسان مغرور وجاهل، ومتقلب من حال إلى حـال. وإنـه ليـسعى دون أن

[1] - م.ن. ص. 96.

[2] - م.ن. ص. 104.

يدرك حقًا أيّ غاية يسعى إليها. وهو يـشبه، في تـصوره، الفـراش الـذي يحـوم حـول النّـار دون أن يدرك أنّه يحوم حول موته، بل أكثر من ذلك تحبّب له الدنيا نفـسه فيطيعهـا، ويـصبح لهـا بـذلك عبدا. [1]

ويعج ديوان ايليا أبي ماضي بالعبر المستلهمة من تجربة حياتية، عميقة وطويلـة ومتنوعـة، لها أحيانا علاقة بالمعتقد، والفكر، والفلسفة، وأحيانا أخرى بالحياة والواقع، وبالسّياسة. وهي كلّها، إنما تبحث، في إنسانية الإنسان وفي ما يتجاذبـه مـن تطلعـات وأحـلام، ومـا يعتمـل في نفـسه مـن تناقضات.

ويشبه إيليا أبو ماضي في شعره، وفي مختلـف مـضامينه ومحـاوره ومواضـيعه ومفاهيمـه، الشاعر المصري على محمود طه، فهو مثله يتغنّى باللقاء والحبّ وبالمرأة، ويعبّر عن عاطفة جياشة وإحساس مرهف إزاءهـا، كـما في قـصيدة «أنـا... وهـي» و«طفلـة والقمـر». فـالمرأة لديـه بريئـه وطاهرة، «أطهر من زهرة الروض، وأنقى جوهرا». وهـي، إذ تجمـع بـين الحـسن والطهـارة تـشبه الملاك فوق الثرى، ووصفها والتشبب بهـا يتيحـان للـشاعر فرصـة فريـدة كي يـبرهن عـلى مقدرتـه الشعرية، وعلى تميزه في باب الغزل مثلما كان يفعل الشعراء العربُ القدامى. وإنه ليجمع في غزلـه وفي وصفه للمرأة بين البلاغة العربية القديمة، وعبقرية الوصف الحديث، ولغـة رومانـسيّة حديثـة ذات سحر وإغراء. وإنه ليذكرنا في غزله، من جهة بالغزل العذري وبالشعراء العذريين، ومـن جهـة أخرى بعمر بن أبي ربيعة وبرقة غزله.

ويختزل الوصف لدى إيليا أبي ماضي كل المعاني التي يختزلها الوصف الرّومانسي، فهـو فـنّ رومانسي راق، يقترن بالرّسم والتصوير، ويمتح من عوالم الـرّوح والـنفس، وعـوالم البـاطن والمـشاعر المزدوجـة والغامـضة، إلى درجـة أنّ ذات الـشاعر تمتـزج بـذات الطبيعـة، وإلى درجـة الحلـول في الطبيعة، وفي مشاهدها، وعناصرها.

---

[1] - انظر: م.ن.، قصيدة: الانسان والدنيا، ص. 105.

جلست أبثّ الزّهر سرّا كتمته

عن الناس حتى صرت أخفَى من السرّ،

ولما شكوت الوجد، وجدي، تمايلت

كأن الذي أشكوه ضرب من الخمر

وأدهشها صبري، فأهشني الهوى

دهشت لأن الزهر أدهشها صبري

ولما درت أني محبّ متيم

بكت وبكاني ضاحك مفترّ. [1]

[1] - م. ن.، قصيدة «فنون الوصف»، ص. 144.

الياس أبو شبكة (1903-1947)

الجراح النازفة وفلسفة الوجود والخلاص

ولد الشاعر اللبناني إلياس أبو شبكة في بروفيدانس بالولايات المتّحدة، أثناء سياحة قام بها والده الذي عاد به إلى لبنان قبل أن يتجاوز السنة. وفي سنة 1911 دخل مدرسة عينطورة ثم توقف عن الدراسة عندما اندلعت الحرب العالمية الأولى. ومما يروى عنه في سيرته أنه كان متقلب المزاج، متمرّدا على الدراسة، لا تروق له إلا وفق ما يستسيغه.

ويقال إن أسرته قد لقّبت بأبي شبكة لأنّ جدّه كان يلقي بالشبكة في البحر. وقد كان والده من الأثرياء، صاحب ممتلكات وعقارات. وفي إحدى رحلاته التي قام بها لتفقد هذه الممتلكات، تعرض له اللصوص واغتالوه سنة 1914. وقد أثرت الحادثة في الشاعر تأثيرا عميقا، بعد أن تغيّرت أوضاع العائلة، ممّا جعل الشاعر يكدح لكسب عيشه. وقد اشتغل في التدريس، وفي كتابة المقالات.

وقد أصدر إلياس أبو شبكة مجموعته الشعرية «القيثارة» سنة 1926، ثمّ «المريض الصّامت» سنة 1928، وبعدها «أفاعي الفردوس» سنة 1938. ومن تلك الفترة بدأ شعره في الرّواج، وقد أحدثت تلك المجموعة ضجّة وجدلا في الأوساط الثقافية الأدبية والشعرية في البلدان العربيّة. وقد رأى عدد من النقاد والدارسين أن هذه المجموعة المثيرة تذكر بصورة أو بأخرى بمجموعة بودلير «أزهار الشرّ» أو «أزهار الألم». فهي تشبهها، أو تماثلها في القتامة، وفي التصوير الغريب والمشاهد المثيرة بمعانيها ودلالاتها

ورُموزها، وتراكيبها الجديدة والمغرية والمبتكرة. ولأفاعى الفردوس علاقات وصلات أدبية وفنية بشعر ألفريد دي موسيه، وهي تشبهه في العديد من معاني التمرّد والانفعال والتوتر والقلق والحيرة التي لا تنتهي.

ثمّ صدرت لالياس أبي شبكة مجموعة «الألحان» سنة 1944 و"نداء القلب" 1944، و"غلواء" 1945.

ويعتبر إلياس أبو شبكة من أبرز الشعراء الرومانسيين العرب. ويعتبر ديوان أفاعي الفردوس الأثر الذي ارتبط به مباشرة. وقد كان أبو شبكة متأثرا بكبار الشعراء الفرنسيين مثل ألفونس دي لامرتين، والفريد دي موسيه والفريد دي فنيي الذي يشترك معه من بعض الأغراض مثل سدوم، وشمشوم. وهو مثل بودلير يركز على معنى الخطيئة والاثم، ويتفنن في استثمارهما على مستوى الصور الشعرية والمعاني والدلالات والأبعاد الجمالية المبتكرة. كما كان متأثّرا بالكتاب المقدّس وبالعديد من صوره وتمثّلاته. وتتردد في شعره بعض المعاني مثل القضاء والقدر، والفتنة، والتواطؤ، والبغاء، ومعاني الحبّ المحرّمة، والعذاب النفسي، والعقاب... إلخ.

ولالياس أبي شبكة عدد من الأعمال النثرية مثل «طاقات زهور» 1927، و«العمال الصالحون» 1927، و«الرسوم» 1931، و«روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة» 1945، كما له بعض الترجمات مثل «جوسلين» و«سقوط ملاك» للامرتين، و«بول وفرجيني» و«الكوخ الهندي» لبرناردين دي سان بيار.

ومن المعاني والمواضيع المبتكرة لدى إلياس أبي شبكة: معنى الاعتراف، واستبطان الذات والمكبوتات، والألم والجراح النازفة، بل إن الشعر لديه هو ثورة، وتمرّد، وصخب، أو رفض، وهو تعبير عن الضجر،

وعن القلق المستمر، ويحاول إلياس أبو شبكة العـودة بالـشعر إلى أصـوله ومكانتـه الأولى، وإلى معاني الذات والروح والإنسان العـاري مـن كـل معـاني الزيـف، وهـو يغـرق في العاطفـة والتأمـل. ويحاول أن يلائم بين ايحاءات المعنى الشعري في القصيدة والايحاءات الايقاعية فيها. وإنه ليعبّر في بعض قصائده عن القضايا السياسية والفكرية والاقتـصادية والفلـسفية. وكلهـا تحتـدم بـالعواطف الجيّاشة. ويذهب بعضهم إلى أنّ شعر اليـاس أبي شـبكة شـعر صـدامي مثـير ومـستفزّ يـسعى إلى الثورة العارمة وإلى التحدّي.

غير أنّ الدّراسات عن إلياس أبي شبكة وعن شعره شحيحة، رغم أن الإشارة إليـه في العديـد من البحوث في مجال الشعر العربي الحديث عديدة ومتنوّعة، حتى لكـأنّ الـشاعر رغـم كـل ذلـك يبقى غامضا، أو على الأقل محفوفا بنوع من الغموض الذي يفتن القارئ فتنة خاطفة.

على أنّ المقبل على حيـاة أبي شـبكة وعـلى شـعره، تفجـأه تقلّبـات الحيـاة وغـزارة ثقافـة الشاعر، وعمقها وتنوّعها. وإنها لثقافة واسعة تجمع بين التراث العربي والآداب الأجنبية، وبـالأخص الفرنسية، وقد كان أبو شبكة يتقن اللّغة الفرنسية، مما خوّل له ترجمة بعض مؤلفاتهـا. فقـد كـان عميق التأثّر بالشعر الفرنسي، ملما بأفكاره وقضاياه وإشكالاته الفنية والإبداعيـة، متمـثّلا لتجـارب بعض أعلامه.

ولقد اعتنى أبو شبكة بشعره، وحاول أن يقدم لبعض دواوينه، شارحا مفهومه للشعر، ومبرّرا لخياراته الشعرية، ومحـدّدا لـبعض مناهجـه النّقديـة، ومبينـا لـبعض روافـده الغربيـة والأجنبية كما يـتجلّى ذلـك في مقدّمـة أفـاعي الفـردوس، التـي يحـاول فيهـا تعريـف الإبـداع الشعري، مستندا في ذلك إلى ثقافته وإلى ما اطلع عليه من نظريات الشعر. مما جعلـه يعـرّف الشعر تعريفا جديدا، ويردّ على بول فاليري وعـلى نظريتـه الـشعرية ومواقفـه مـن الـشعرية

عموما، وهو ردّ يردفه بردّ آخر على الأب بريمون. L'abbé Henri Bremond (1933-1865).[1]

ويقول في رده على بول فاليري «كأني ببول فاليري يريد أن ينزل الشاعر منزلة النجار أو الحداد، يقبل على عمله ساعة يحين موعد العمل أو ساعة يريد العمل فيكون فاعلا لا منفعلا، وهذا أبعد حدود الخطل وامتهان فاضح لجوهر الشعر».

ويحتل كتاب أبي شبكة: «روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة» مكانة مخصوصة ضمن الكتب التي ألفها المثقفون والأدباء العرب، لأن الكتاب يغوص في عمق الفكر الفرنسي وفي أدب الفرنجة ليبحث عن الروابط المؤثرة في الأدب الشرقي ممّا قد يسهل التعامل والتفاعل مع الأدب الغربي في العصر الحديث. وقد نشر الكتاب سنة 1943، ثم أعيد طبعه سنة 1945. ومن محاوره الكبرى: فرنسا الأدبية، والاتصال الأوّل بين العرب والفرنجة، وفي منابع الثقافة الفرنسية، وتأثر الشرقيين بمبادئ الثورة والأدب الغربي والحركة الرومانسية...

وفي مجموعته الشعرية «القيثارة» يعبّر إلياس أبو شبكة عن تأثره بالشاعر العربي أبي العلاء المعرّي، وبحزنه وتشاؤمه وانقباضه، وبعلاقته المتوترة بالمجتمع، وباليأس الذي أصابه من إصلاحه، فهو يقول معبّرا عن تشاؤمه المفرط:

لو كنتَ تَعْلَم يا أبي وأنا طفل مصيري العادم السّعدِ

لبكيت عند ولادتي ندما وخنقتني وأنا على مهدي.

كما تترجم القيثارة عن أعجاب أبي شبكة وتأثره بأكثر من شاعر عربي قديم أمثال أبي نواس، وقيس بن الملوح في علاقته بليلى... الخ. وإنه

[1] - هو ناقد ومؤرخ فرنسي. درس أساليب الخطاب الروحاني الديني في مؤلفه الضخم «التاريخ الأدبي للعاطفة الدينية في فرنسا» (وقد بقي المؤلف منقوصا رغم أنه يمتد على 11 جزءا، من 1916 إلى 1932.

ليشير كذلك إلى الشعر العربي الحديث فيعارض شوقي على سبيل المثال ويتماهى مع عدد من شعراء المهجر.

أما تأثره بلامرتين ودي مؤسيه فيبدو واضحا وجليّا. وإنه على سبيل المثال يشبه نفسه بدي موسيه قائلا:

صرت في وحدتي أخاطب موسيه

راشفا في الظلام سحر بيانه

كان مثلي فغيّب القبر منه

جسدا باليا قبيل أوانه

أفهم الكون بالعذاب حياتي

فلهذا تاقت إلى أكفانه.

وتبقى مجموعة «أفاعي الفردوس» أشهر مجموعاته الشعرية، وأهمّها وأعمقها وأكثرها إثارة وتوترا وانفعالا، ربما بسبب المواضيع التي تتناولها، أو بسبب الصراع المأساوي الذي يعيشه الشاعر. كما تتميّز هذه المجموعة بالمقدّمة التي خصّها بها صاحبها وبقصائد طويلة، هي «شمشون» و«القاذورة» و«الصلاة الحمراء». وجل قصائد هذه المجموعة تنمّ عن تأثر بالشعر الغربي، وبالكتاب المقدّس، كما سبق أن أشرنا إلى ذلك. وهي عبارة عن مجموعة من القيم يدين بها الشاعر، ومجموعة من القيم الأخرى يحاربها، أو هي فلسفة الشاعر في الحياة والوجود والخلاص، وفي ما يعيشه الانسان من حيرة وصراع وتمزّق بين الدعارة والعفّة والخير والشرّ، والإثم والخطيئة والبراءة. وتحتلّ الشهوة الجنسية المفخّمة، والمتضخمة والصاخبة في هذه المجموعة، مكانة خاصّة، إذ فيها تكمن تناقضات الصّراع، ومن خلالها تحلّل العلاقات البشرية، بما أنها قد أخضعت هرقل وشمشون لسلطتها

وقوّتها وجبروتها. فالمجموعة الشعرية يختلط فيها الموروث الشعري العربي القديم بالموروث الدّيني والتّوراتي وبمنازع أدبية ورومانسية شتّى.

أمّا ديوان «الألحان» فقد صدر سنة 1941 عن دار المكشوف، وهو يضمّ مجموعة قصائد تعنى بوصف الطّبيعة، وتشيد بالعمل وبالوطن وتعبّر عن الأجواء الحزينة والكئيبة التي يغرق فيها الشاعر. بينما خصّصت مجموعة «نداء القلب» الصادرة سنة 1944 لموضوع الحبّ، ولمختلف الوجوه التي يتجلّى من خلالها، محفوفا بما لا يحصى من المعاني الشعرية، كالغربة والطبيعة والحنين والشكوى والألم والبعد والزمن، وكلها من المعاني والمواضيع الرومانسية المأثورة. وتبقى المرأة في هذه المجموعة الملهمة، وطيف الإيحاء والعاطفة، وكنه الفنّ وعبقريته.

وتشمل مجموعة «إلى الأبد» 1945، قصائد موحّدة الموضوع. وهي «صلاة» و"الرسول" و"الحلم الجميل" التي هي قصيدة طويلة موزعة على العام الأول والعام الثاني والعام الثالث. ولقصائد هذه المجموعة صلة مباشرة بالشعر العربي القديم، وبالشعر العذري بالأخصّ، إذ يروى فيها الشاعر حبّه على الغرار الذي كان يعتمد عليه هؤلاء الشعراء العذريون.

وسنة 1945 نشرت مكتبة صادر ببيروت مجموعته «غلواء» الممتدّة من 1926 إلى 1932 يصوّر فيها الأنثى أو المرأة الساقطة في أوحال الحبّ وقذراته ثمّ يعود إلى هذه المرأة ضميرها ورشدها، لكن بعد أن أخذها الزمن بقضائه. وعلى غرار موسيه يتخذ أبو شبكة الألم وسيلة وسبيلا إلى التخلص من الإثم والانعتاق والطهارة، وهو يرى في الطبيعة معبدا قدسيّا تتطهّر فيه الأجساد والنفوس والأرواح.

على أن مجموعة «من صعيد الآلهة» قد صدرت في طبعتها الأولى سنة 1959، أي بعد وفاة الشاعر. وهي عبارة عن قصائد تمتدح القيم الإنسانية والفكر الإنساني الذي هو دعامة الحق والخير والعدالة.

ولقد جمعت أعمال الياس أبي شبكة في ثلاثة مجلدات أصدرها وليد نديم عبود، مع مقدّمة هامّة وأساسية، تمهد بلمحة عن مسيرة الشاعر في ارتباطها بالمحطّات الشعرية الكبرى التي مرّ بها. وهي تحاول كذلك إلقاء الضوء على مواقفه الفكرية والابداعية والأدبية، وبالأخصّ المتعلّقة بالشعر.

ويعتبر الياس أبو شبكة أنموذجا من النماذج الشعرية العربية الحديثة، التي تلفت نظر القارئ بتميّزها وبحداثتها دون التفريط في مقومات الشعرية القديمة وفي ما كان به الشعر العربي القديم متميّزا. وللتراث كما للحداثة لديه مقاربة خاصّة، هي ولا شكّ أقرب إلى التوافق بين القديم والحديث، فشعره رغم كلّ المضامين التي تشبه إلى حدّ المضامين الشعرية الرومانسية الغربية يبقى متجذرا في التراث العربي، منفتحا على التراث العالمي: الإسلامي، والمسيحي واليهودي. ويساهم هذا التجذر في البرهنة على حداثة هذا الشعر وانتمائه إلى التجارب الشعرية الحديثة والمعاصرة. وما حداثة إلياس أبي شبكة سوى استيعاب للحداثة الشعرية في الغرب من جهة، وإرادة جامحة تطمح إلى تطوير الشعر العربي والحديث، وإلى انخراطه في الكونية والإنسانية بكل أبعادهما.

وينتمي الياس أبو شبكة على مستوى الفكر، ومفهوم الشعر، وتعريفه، وعلى مستوى المبادئ الكبرى للإبداع إلى الرّومانسية لا باعتبارها حركة شعرية عربية فقط، بل باعتبارها حركة عالميّة كونية. وإنه ليدين بحرية الشعر والشاعر، سواء تعلق الأمر بالمرجعيات والمعينات التي يعود إليها الشاعر، أو بمضامين الشعر، ومقاصده وأبعاده وجمالياته.

لكن انتماء إلياس أبي شبكة إلى الرومانسية لا يجعله ينضوي تحت لواء نظري واحد. فالشعر في نظره هو: «كائن حيّ، تحتشد فيه الطبيعة والحياة، فلا يقاس ولا يوزن، والنظريات مذاهب وأغراض، لا تعيش إلا على هامش الأدب، كما يعيش العرض على هامش الجوهر، أو كما يعيش الديكتاتور الزائل عى هامش الأمّة الأزلية» [1]

وإلياس أبو شبكة، كما يذهب ميخائيل نعيمة في كتابه الغربال يؤمن أن الشعر هو الحياة. وهو مثلها لا يمكن أن يحدّ، «لأنه قوّة متحولة إلى اللانهاية وإلى معرفة المجهول»، لأن العقل البشري غير قادر على كشف حقائق الأشياء الملموسة للإنسان، لذلك هو في حاجة إلى إدراك ذاتي، يوصله إليه الشعر. فالشعر كما يؤمن بذلك الرومانسيون، هو السعي الدائب والمستتب إلى إدراك ما لا يدرك، وهو التطلع إلى الحقائق المطلقة، عن طريق الحلم والرؤيا والخيال. وهو ما يجعل حدّ لغة الشعر صعبا «لأنّها لغة المجاز والكناية، لغة الروح، لغة الحسّ الوجداني العميق». [2]

والشعر هو التعبير عن الإحساس بالشكّ، والريبة، والتشوق إلى المجهول، وعن خيبة الأمل الناجمة عن تقلب الأحوال وانقلاب المفاهيم في الحياة. مما يدفع الشاعر إلى الوحدة والانفراد، وإلى الكآبة العميقة، وإلى التشاؤم، والإحساس بالعجز والفشل.

ويؤمن إلياس أبو شبكة برأي الأب بريمون الذي يرى أن الشاعر يلاحق الحقيقة الغامضة، ولكنه يضيف أن تلك الحقيقة قد تكون «الإلهام». وهو تأكيد أن الشاعر يشبه «النبي» كما يذهب إلى ذلك جبران خليل جبران، أو الرسول كما يقول عبد الرحمان شكري، أو ربان سفينة البشرية كما يقول

[1] - إلياس أبو شبكة، مقدّمة «أفاعي الفردوس»، بيروت، منشورات دار المكشوف، ط.2 ، 1948، ص. 5.
[2] - م.ن.، ص 7

هوجو. فالحقيقة الغامضة التي يتوق إليها الشاعر هي بمثابة بالإلهام، وهي تنم عن مقدرة، وفرادة وموهبة وتميّز. والمهم أن الياس أبا شبكة يؤمن بالوحي الشعري. وهو يختلف مع بول فاليري الذي يذهب إلى «أن الشاعر من يستطيع النظم ساعة شاء [1] لكن الإلهام الشعري وتلقيه على الألسنة»[2] وللشعر من منظور إلياس أبي شبكة «عناصر متساوية يجب أن تجري كلها في حلبة واحدة، فلا تنحطّ الفكرة عن الموسيقى، أو الصورة عن الفكر».[3]

وللطبيعة في شعر إلياس أبي شبكة، كما هي في شعر الرّومانسيين، مكانة مخصوصة، ودلالات متميّزة، وأبعاد جمالية متفرّدة، بل أكثر من ذلك هي قيثارة الشاعر. وهو ما يقرّب بين الموسيقى والشعر، وبين الموسيقار والشاعر، لكنها الموسيقى الّتي تكتب تاريخ العصر بطريقة موسيقية، تاريخ المأثور الحضاري والثقافي مثلما يتجلّى ذلك في الملاحم الشعرية **les chansons de geste**.

فالشعر إذا هو الطبيعة، يصدر عنها، وإليها يعود لأنها منبع الحقائق الأدبية، غير أن المدارس الشعرية تشبه إلى حدّ السجون، كما تشبه نظرياتها القيود، بينما يأبى الشاعر العبودية، ويأبى الانغلاق في النّظريات.

ومن المواضيع المأثورة لدى إلياس أبي شبكة موضوع الحبّ وعلاقة الرجل بالمرأة، والمرأة بالرجل، غير أن المرأة تلوح في شعره بوجهين متناقضين: المرأة التي ترمز إلى الخير والطّهارة والقيم السّامية والجمال وهي المجسّمة في «غلواء» و«نعمة»، والمرأة التي تمثل الشرّ، والفسق والانحطاط، والقبح والبشاعة.

---

[1] - م.ن.، ص.9.

[2] - م.ن.، ص.ن.

[3] - م.ن.، ص. ص 15-16 .

بل إن المرأة لدى الياس أبي شبكة هي إشكال فكريّ، وعاطفة، وهي مجموعة من القيم التي يعبّر من خلالها عن التدهور والانهيار والانحدار، وعن فجيعة الإنسان في خضم الصراع بين الخير والشرّ، فجيعة التصادم بين الإثم والبراءة، وفجيعة الحروب الدائرة والانحطاط الوطني والحضاري والسياسي والاجتماعي. «فغلواء» في شعر أبي شبكة هي الحبيبة الطاهرة المختزلة لعالم الخير والمثال، بينما تجسّم وردة صور الفسق والفساد. إلا أنّها في نفس الشاعر، وفي عوالمه الباطنة وجهان لحقيقة واحدة: هي الحقيقة الإنسانية، الأزليّة. وهو ما يدل عليه عنوان ديوانه: «أفاعي الفردوس» وقد سئل أبو شبكة عن هذا العنوان فقال: «بما أن أفعى الفردوس واحدة، فإن أفعى بسبعة رؤوس، فهي سبع أفاع».

إن شعر أبي شبكة متعدّد الأبعاد، متأصل في التراث وفي الشعر العربي القديم وله علاقات شتّى واضحة وأحيانا معقدة بالشعر الغربي أو هو بين الأصالة والحداثة، تعمّق أصالته حداثته ولا تزيده حداثته سوى أصالة. وهو شعر قد اختلفت فيه الآراء وتباين فيه النقد، فهو يحيل كما بينا إحالات واضحة على بعض الشعراء الغربيين، وبالأخص الرومانسيين، وهو في الآن ذاته متشبع بالروح القديمة، وهي مواضعة الشعراء الرومانسيين العرب عامّة. هي مواضعة جيل كامل من الرومانسيين العرب الذين كان همهم الأول تطوير الشعر العربي والكتابة العربية الأدبية والارتقاء بها إلى شروط الكتابة المعاصرة والانخراط بها في مشاغل الإنسان والعصر، دون التنكر أو التخلّي عن هموم الإنسان والبلدان العربية.

الفهــرس

صدر للمؤلّف "منصور قيسومة"

1- Badr Šâkir as-Sayyâb, Essai sur la créativité poétique, Publication de la Faculté des lettres de Manouba, Tunis, 1989. (Doctorat d'Etat ès lettres et sciences humaines, Strasbourg-France, 1985).

2- مقاربات مفهومية في الأدب العربي الحديث، ثنائية التناقض والإنسجام، دار سحر للنشر، تونس، 1994.

3- شموس في العتمة (ديوان شعر)، دار سحر للنشر، تونس، 1994.

4- الأنا والآخر في الرواية العربية الحديثة، دار سحر للنشر، تونس، 1994.

5- أزهار الماء والملح (ديوان شعر)، دار سحر للنشر، تونس، 1995، (مترجم إلى الفرنسية).

6- السيّاب، مختارات (مع مقدمة للمترجم: المقولات السلبية وانقلاب المفاهيم في الشعر العربي الحديث، وبدر شاكر السياب، رائد الشعر الحر)، دار سحر للنشر، تونس، 1996.

7- ساحر القمر (ديوان شعر)، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1996.

8- دلائل الإبداع والرؤيا في شعر السياب، دراسة أنموذجية، دار سحر للنشر، تونس، 1996.

9- عبد الوهاب البياتي، خمسون قصيدة حبّ (مع مقدمة: عبد الوهاب البياتي، النضال والترحال والحب)، دار سحر للنشر، تونس، 1997.

10- الرواية العربية، الإشكال والتشكل، دار سحر للنشر، تونس، 1997.

11- سلا البرق عن الهوى (ديوان شعر)، دار سحر للنشر، تونس، 1997.

12- الوجود والعبث في حدث أبو هريرة قال، اللص والكلاب، والأشجار واغتيال مرزوق، دار سحر للنشر، تونس، 1999.

13- حداثة الشعر العربي، شعرية الحداثة، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2012.

14- الأدب الحميم في النثر العربي الحديث، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2012.

15- الشاعر والبحر (ديوان شعر)، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2012.

16- مدخل إلى جماليّة الشعر العربي الحديث، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2013.

17- اتّجاهات الرّواية العربيّة الحديثة في النصف الثاني من القرن العشرين، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2014.

18- قصائد رمزية، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2014.



الدار التونسية للكتاب

بلقاسم المرزوقي

الكوليزي مدرج - د - الطابق الأول مكتب 130

43 - 45 شارع الحبيب بورقيبة - تونس

الهاتف / الفاكس: 33 98 33 71

البريد الالكتروني: mtl.edition@yahoo.f r

الرومانسية هي حركة وتيار ومدرسة أدبية وفكرية وفنّية تقوم أساسا على الاعتبار لمشاعر الذات وشجونها ومشاغلها. وهي تطالب بفسح المجال لهذه الذات، وللأنا، واسعا لكي تعبّر عن تجربة من تجاربها، ورؤاها الخاصّة بها، وعن أحلامها، وعوالمها الخياليّة. وتهدف الرّومانسية إلى اكتشاف كلّ ما يمكن أن يتيحه الفنّ من إمكانيات ووجهات نظر، وفق تقلّبات الحالة النفسية والروحية، والعاطفية والشعورية. وهي بذلك ثورة وتمرّد على العقل وعلى الواقع. والرّمانسية تشيد بالخيال وبالعوالم الغامضة، وبما هو فاتن ومذهل وخارق وساحر. لذلك فهي تبحث عن التحرّر والانعتاق من الواقع وتدعو إلى الارتحال والتيه والهروب (l'evasion) والغوص في الأحلام والاستمتاع بها. وإنها لتنزع كذلك نزوع المفتتن إلى ما هو مرضي (morbide)، وإلى ما هو سام أو متسام، أو رفيع أو متصاعد (sublime)، وإلى ما هو غريب، أو دخيل أو مجلوب من أماكن قصيّة (exotique) وإلى الإيغال والغوص في الماضي الغابر والتشبّث بالعالم المثالي.

الدار التونسية للكتاب

الثمن: 10.000 د.ت

